A Paco Laurencin:
su afmo:

J.

1927.-

LA MÚSICA EN LA CASA DE ALBA



LA MÚSICA
EN LA
CASA DE ALBA

ESTUDIOS HISTÓRICOS Y BIOGRÁFICOS

POR

JOSÉ SUBIRÁ



MADRID
1927

DEDICATORIA

AL EXCMO. SR.

D. JACOBO FITZ-JAMES STUART Y FALCÓ

DUQUE DE BERWICK Y DE ALBA

PUDIERA *parecer tan impropio del presente lugar como expuesto a inevitables omisiones todo intento de referir los variados méritos que en V. E. concurren. Hay algunos, sin embargo, de los cuales puedo dar fe, y será bien oportuno pregonarlos aquí, para patentizar las laudatorias cualidades que ellos revelan. Esas cualidades, enumeradas por el orden cronológico en que tuve oportunidad de observarlas personalmente, son un firme Patriotismo humanitario, un devoto amor a la Ciencia y un encendido culto al Arte.*

Permítame V. E. evocar, en estas páginas de

ofrenda, los hechos sobre los cuales pudo cimentar un recto juicio tales conclusiones.

Durante la pasada guerra mundial, V. E. patrocinó y presidió un organismo altamente filantrópico: el «Patronato de Voluntarios Españoles», con cuya creación bajo los auspicios del «Comité de aproximación franco-española», presidido también por V. E., obtuvieron ayuda moral y material los españoles alistados a la sazón bajo las banderas francesas. Habiéndoseme honrado con el puesto de Secretario en aquel organismo, recogí pruebas tan elocuentes como reiteradas del interés que a V. E. inspiraron aquellos obscuros héroes. También esos hombres, por su parte, manifestaron frecuentemente su gratitud ante las generosidades de V. E., como lo atestiguan las cartas, memorias y diarios reproducidos en la colección «Los españoles en la Guerra de 1914-1918», cuyos cuatro tomos impresos—a los que han de seguir dos aún manuscritos—han puesto remate feliz a la tarea del «Patronato» referido.

Una vez restablecida la paz, V. E. patrocinó y presidió otro organismo de carácter predominantemente intelectual: el «Comité Hispano-Belga». Por habérseme ofrecido el puesto de Secretario en este naciente organismo, me fué dable advertir entonces el devoto amor a la Ciencia de que arriba hice mérito. Habíase impuesto dicho «Comité», ante todo,

la tarea de que la cultura española contribuyese con lo más selecto de su caudal bibliográfico a nutrir la Biblioteca de la Universidad lovaniense, la cual había sido incendiada por el ejército invasor en las primeras semanas de la guerra mundial. Del celoso desinterés con que V. E. contribuyó al éxito de tal propósito, es buena muestra la gratitud formulada por el glorioso Centro docente en cuyo resurgimiento han tomado parte los diversos países del orbe.

Transcurrido más tiempo, tuve ocasión directa de apreciar ese encendido culto que V. E. viene rindiendo al Arte. Ello aconteció cuando escuché la lectura que V. E. hacía de su discurso de recepción, como miembro numerario, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues aquellos párrafos constituyen un fervoroso documento de admiración a las producciones artísticas en sus diferentes ramas.

Reciente aún este acto solemne, V. E. me confió la honrosa tarea de ordenar y estudiar con criterio selectivo los fondos musicales de la Casa de Alba. Ante tan enorgullecedora distinción, al punto emprendí mi cometido con el más entusiasta celo, tanto por la materia en sí—la cual sigue la órbita de predilectas inclinaciones—como por la calidad de la persona que me había otorgado esa relevante muestra de confianza. Y no fué menor la distinción que V. E. me otorgó cuando, una vez advertida la

importancia histórica de algunos manuscritos existentes en el Palacio de Liria, V. E. permitió espontáneamente que se diese a mi labor músicográfica la longitud impuesta por el asunto, incluyendo, no sólo el fruto de mis investigaciones en la Casa de Alba, sino también otros aspectos relacionados con la biografía y bibliografía—esta última manuscrita e inédita en su casi totalidad—de algunos compositores cuya producción está representada en el Palacio de Liria con obras desconocidas hasta hoy y merecedoras de que se divulgue su existencia.

Sin estas valiosas composiciones musicales y sin la misión que V. E. me hizo la merced de encomendarme, no habría nacido esta obra. Cumplo, pues, con el deber, que tributo gustosísimo, de ofrendar a V. E. el presente libro, como cordial homenaje de consideración, respeto y gratitud.

PALABRAS PRELIMINARES

PALABRAS PRELIMINARES

Desde que trabé relación personal con el actual Duque de Alba, Excmo. Sr. D. Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, merced a mi actuación como Secretario de Comités y Patronatos cuya Presidencia desempeñaba dicho magnate, sentí una curiosidad irreprimible por conocer los manuscritos musicales que su Biblioteca pudiera poseer. Nunca entibiada tal curiosidad, hubo de acrecentarse el 25 de mayo de 1924, mientras el expresado prócer leía el discurso de su recepción ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pues de sus labios escuché, con referencia a la protección dispensada por sus antecesores a los artistas, aquel párrafo que dice: «En época moderna, los nombres de Montali, Herrando, Misón y otros dedicando obras musicales al Duque de Alba a mediados del siglo XVIII... son bastante prueba de sus aficiones a este noble arte.»

De Montali casi nada supe yo hasta aquel día. Herrando ya me era bien conocido, aunque sólo de referencia, como didáctico. Misón también me era conocido como compositor, y no sólo de nombre, pues ante mi vista habían pasado numerosas producciones escénicas suyas, cuyos manuscritos posee la Biblioteca Municipal de Madrid.

Formulado mi deseo de consultar las composiciones aludidas por el nuevo Académico de Bellas Artes, fué acogida mi petición con tan bondadosa complacencia, que superó en mucho a mis anhelos y mis esperanzas, pues se me confió el encargo de revisar la biblioteca musical que posee la Casa de Alba en el Palacio de Liria, y se pensó en la posibilidad de insertar en el Boletín de la Real Academia de Bellas Artes el resultado de mis investigaciones.

Tal es el origen del extenso trabajo que sigue. Emprendida bien pronto mi tarea con celo grande y cariño no menor, sus resultados han excedido en mucho a lo que yo había podido figurarme, pues se me ha revelado en su plenitud algo que presentía ya, por el conocimiento de algún documento aislado y las vagas referencias de algunos historiadores, a saber: la existencia de una vasta literatura de música de cámara netamente española, hacia mediados del siglo XVIII. Efectivamente, figuran entre sus cultivadores artistas bien conocidos por sus trabajos en otras ramas de la actividad musical, así como igualmente aficionados de ilustre prosapia que distraían sus

ocios con la noble práctica de las Bellas Artes. No sólo de esas obras, sino también de los influjos que sobre unos y otros pudieron ejercer algunos compositores extranjeros a la sazón aclamados por el renombre, ofrecen elocuentes muestras las composiciones impresas y manuscritas que posee la Casa de Alba. Si desgraciadamente no son muchas en número, ni están completas todas, a pesar de tales lagunas los documentos musicales hoy existentes en aquella biblioteca permiten sentar conclusiones decisivas acerca del valor de una literatura de música de cámara genuinamente nacional a mediados del siglo XVIII, y hacen más sensibles los efectos del incendio que en 1795 consumió las librerías de las Casas de Villafranca y de Alba, así como gran número de manuscritos encuadernados del Conde-Duque de Olivares, cobijados en el Palacio de Buenavista. Tan irreparable siniestro destruyó, sin duda, otras producciones musicales; pero los nombres y obras que hoy subsisten son testimonios suficientes para reconstruir un ambiente artístico digno de feliz recordación.

Bajo otro aspecto fué útil mi labor, porque descubrí el primer acto de una ópera de Calderón, con música del maestro Hidalgo, la cual es, hoy por hoy, el más antiguo documento español de esta índole, y con ello se disipan dudas históricas que habían dado lugar a hipótesis extraviadas.

Numerosas obras manuscritas e impresas existentes en

el Palacio de Liria muestran variados aspectos de la música vocal, tanto española como extranjera, en el siglo XVIII, siendo algunas de ellas ejemplares únicos, lo que realza su interés.

Dada la gran cantidad de materiales registrados y la correlativa extensión de los comentarios que ellos habrían de sugerir, quedó abandonado el primitivo proyecto de hacer su reseña en el Boletín *de la mencionada Academia, siendo substituído por el de un extenso estudio, que sería publicado por la misma Casa de Alba.*

Tal fué la génesis del presente libro. Sus capítulos tienen por objeto divulgar la existencia de esas obras, y al mismo tiempo hacer resaltar el impulso que algunos próceres de dicha Casa dieron a la producción musical, auxiliando a compositores e intérpretes. No se publica íntegro más que un texto musical; pero hay muestras en fototipia de los más importantes—lo cual permite apreciar a grandes rasgos la evolución de la caligrafía musical—, así como las noticias de sus autores, cuando ha sido posible obtenerlas. Considerando que están hoy olvidados o son desconocidos algunos de estos músicos, creí conveniente trazar sus biografías con la mayor extensión posible; y para ello, así como también para indagar la existencia de materiales complementarios de los referidos, he consultado los fondos existentes en las Bibliotecas Nacional, Municipal, del Real Conservatorio de Música y Declamación, del Centro de Estudios Históricos y del Instituto

Francés, de Madrid; en el Institut d'Estudis Catalans y el Orfeó Catalá, de Barcelona; en la Biblioteca Real y los Archivos Generales del Reino de Bélgica, de Bruselas. Además he solicitado el concurso de algunas personas interesadas por la investigación documental en materias musicales. Gracias sean dadas a los Directores y Jefes de Sección de todos esos Centros, así como al Capellán de Reyes de Toledo D. José Ferré, a los musicólogos franceses MM. Guinard y de la Laurencie, al musicólogo inglés Mr. Trend y al Canónigo belga M. Lefèvre, por el concurso que me han prestado en mis investigaciones. Merced a todos ellos, me ha sido posible acumular datos muy interesantes, tras pacientes pesquisas, cuyo resultado tal vez logre despertar aficiones de análoga índole entre otras personas.

Por haber creído conveniente dar una visión de conjunto, he recordado los jalones de nuestra historia musical, mostrando en cada caso la señaladísima participación que tuvo la Casa de Alba con su protección a los artistas, lo que les permitió crear a éstos—en casos como el de Juan del Encina—obras definitivas. Y he resuelto establecer una división por centurias, haciendo anteceder a la que inaugura este trabajo un resumen de la actividad musical española durante los siglos precedentes.

La relación de obras raras o desconocidas existentes en la Sección musical de la Biblioteca del Palacio de Liria y la enunciación de los problemas planteados por

las mismas, abrirán a la investigación amplios horizontes. Y esta consideración, unida a la benevolencia de mis lectores, pueden hacer en cierto modo disculpables las deficiencias y lagunas de que adolece, sin duda, el presente libro.

JOSÉ SUBIRÁ

Madrid, 20 de enero de 1926.

PRIMERA PARTE

SIGLOS XV, XVI Y XVII

CAPITULO PRIMERO

LA MÚSICA EN EL PALACIO DEL SEGUNDO DUQUE DE ALBA

I

EL SEGUNDO DUQUE DE ALBA Y JUAN DEL ENCINA

El siglo XV, en sus postrimerías, fijó, merced a una pléyade numerosa de compositores entre los cuales resalta Juan del Encina, los caracteres propios de una música nacional netamente española y preparó el glorioso advenimiento de aquel Siglo de Oro, cuyas figuras más prestigiosas se llaman Victoria, Morales y Cabezón.

Ello no significa, sin embargo, que el solar ibero hubiera desdeñado el cultivo musical en anteriores épocas, pues desde remotos siglos tiene sus laboradores esa rama de la actividad artística. Y sobre ella repercuten los influjos de variada índole (invasiones extranjeras, creencias religiosas, etc.) que moldeaban los caracteres etnográficos en nuestro suelo. Así lo podrían testimoniar la música popular y la erudita, la que se transmitió de viva voz y la que se fijó sobre el papel,

si todas ellas se conservasen aún, y si parte de las que subsisten hubiesen empleado sistemas semiográficos más precisos.

Bajo la sumisión al yugo romano tienen fama las gaditanas «saltatrices» que ritmaban con sus castañuelas ciertas danzas indígenas. Pero es indudable que con esta y otras diversas manifestaciones populares coexistió el cultivo de la música grecolatina.

Durante la dominación visigoda también la música tuvo su cultivo en nuestro país. Un papa español, San Dámaso (366 a 384), reglamenta el canto de los salmos y la recitación de las horas canónicas, iniciando la obra que sucesivamente habrían de desarrollar los pontífices San Ambrosio y San Gregorio. En la reforma gregoriana interviene nuestro insigne hispalense San Isidoro, enciclopedista que dedicó a la música muy especial atención, como lo demuestran sus obras *De Officiis ecclesiasticis* y *Originum sive Etimologiarum*. Si tiene gran importancia ese gran arzobispo de Sevilla, no la tiene menor el arzobispo de Toledo San Eugenio, autor y reformador de himnos. Fruto de esta labor, y de la realizada por otros compositores iberos, hubo de ser la «liturgia española o mozárabe», una de las cuatro admitidas por el benedictino Dom Mocquereau cuando aplicó al estudio del canto religioso medieval los principios de la gramática comparada. Dicha liturgia amalgamaba los elementos góticos, impuestos como resul-

tado de la conversión de los godos arrianos, con los elementos griegos que habían aportado a nuestro país algunos obispos españoles—y singularmente San Leandro, el hermano de San Isidoro—tras larga estancia en Bizancio durante la segunda mitad del siglo VI.

La dominación árabe no desdeñaba la música, sino todo lo contrario. Precisamente por considerarla como factor cultural, organizó su enseñanza en las medrasas de Toledo, Córdoba y Sevilla. También cultivaban dicho arte los judíos establecidos aquí, y entre sus tratadistas de esos tiempos resalta Averroes.

Nuevos influjos extranjeros destierran en el siglo XI la liturgia visigótica para imponer el rito romano, debiéndose tal resultado, muy especialmente, al poder ejercido por los monjes de Cluny cuando se instalaron en tierras iberas. En este mismo siglo hay tratadistas, como el monje Oliva, del Monasterio de Ripoll, autor de un poema titulado *De Musica.*

Otro influjo posterior, el de los trovadores franceses, se difunde por Aragón, Cataluña y Castilla. Nuestro monarca Alfonso X, *el Sabio*—enciclopedista de renombre universal—figura como autor de *Cantigas*, cuyo estudio y transcripción han sido hechos, en fecha reciente, por D. Julián Ribera, bajo los auspicios de la Real Academia Española, y del *Septenario*, obra que examina la música desde el punto de vista teórico.

En los siglos sucesivos la música española forma

una escuela con caracteres específicos, a los que no son ajenos los variados influjos de que se ha hecho mención. Triunfa en las funciones religiosas y en las representaciones escénicas. Los poetas hablan de ella bien amorosamente, como lo hizo el Arcipreste de Hita Juan Ruiz, y algunos, entre los más altos, la cultivan con pasión. Todo ello prepara el brillo del siglo XVI, con sus compositores y teóricos esclarecidos; siglo que, como dice Mitjana, vió la rehabilitación del sentimiento verdaderamente nacional en el arte erudito, el cual había comenzado a sentir las infiltraciones de cierto pedantismo clásico.

Durante los primeros diez y seis años de este siglo continúa el reinado de los Reyes Católicos, el cual había comenzado un cuarto de siglo antes; y del mérito que durante aquel reinado alcanzaron nuestros compositores da buena fe el *Cancionero de los Siglos XV y XVI*, publicado por Francisco A. Barbieri bajo los auspicios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, valioso por el número de artistas y la variedad de obras. A la sazón tuvo España teóricos notables, descollando entre ellos Bartolomé Ramos de Pareja, quien funda la música moderna al defender la adopción del temperamento igual, lo cual ha permitido crear el sistema armónico vigente desde la época del Renacimiento.

* * *

Bajo el reinado de los Reyes Católicos, la Casa de Alba favoreció la música y muy singularmente a uno de sus más esclarecidos cultivadores, el poeta y compositor Juan del Encina. Protegido éste en los comienzos de su carrera por el segundo Duque de Alba, escribió en las postrimerías del siglo XV la letra y la música de varias *Eglogas*, tanto místicas y profanas como mitológicas, con las cuales, en opinión generalmente admitida, había de fundar el Teatro español, y algunas de esas obras se representaron en la morada de su ilustre protector, en presencia de los magnates más elevados.

Ya el conde y primer Duque de Alba, en sus fervores por el Arte, no se había limitado a estimarlo como contemplativo, sino que figuró también como cultivador. Su personalidad bajo dichos dos aspectos ha sido expuesta por Barbieri en su *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, al dar las noticias que textualmente se transcriben aquí:

«Desde luego llama la atención que la obra primera que se halla en el códice es poesía de D. García Alvarez de Toledo, Conde y después primer Duque de Alba. Luego vemos que el mayor número de composiciones con nombre de autor que hay en el manuscrito es de Juan del Encina, de quien se sabe positivamente que estuvo al servicio de los Duques de Alba; y entre estas composiciones, que son sesenta y ocho, se hallan casi

todas las cantables pertenecientes a las obras dramáticas de Encina, representadas primero en Alba de Tormes.

»Por estas razones, podría pensarse que el *Cancionero* está formado con el repertorio musical del palacio de los Duques de Alba, y quizás por alguno de los músicos de Cámara que tenía esta familia a su servicio. Pero, por otra parte, hallamos composiciones de Juan Anchieta, y de Madrid, músicos de la Cámara y Capilla de los Reyes Católicos, y también de otros compositores del estado eclesiástico que residían en Toledo y en Salamanca. Finalmente, en espacios blancos del manuscrito se encuentran las firmas de un Fray Juan Zorrilla y un Fray Alonso de Baltanas, religiosos desconocidos para mí, que fueron poseedores del Códice, y tal vez, en parte, colectores de él. De modo que, si por un lado parece el *Cancionero* principalmente de la Casa de Alba, por otro podría creerse del Real Palacio durante los reinados de los Reyes Católicos hasta Carlos V inclusive.»

En otra parte agrega Barbieri algunas noticias acerca del primer Duque de Alba, de quien dice que «tenía músicos asalariados en su palacio, y lo mismo hacían los magnates más ricos de su tiempo: costumbre que han seguido siempre hasta nuestros días las Casas más poderosas de la aristocracia española».

La poesía que escribió el primer Duque de Alba,

y que inaugura el referido códice, con música de Juan Urrede, dice así:

Nunca fué pena mayor
Nin tormento tan extraño
Que iguale con el dolor
Que recibo del engaño.

Y este conocimiento
Hace mis días tan tristes,
En pensar el pensamiento
Que por amores me distes;
Me hace haber por mejor
La muerte y por menor daño
Que el tormento y el dolor
Que recibo del engaño.

De la estimación que obtuvo la expresada obra da buena idea el hecho de que la mencionase Gil Vicente en sus tragicomedias *Cortes de Júpiter* y *Fragoa d'amor*. Así lo advertía Barbieri, quien añadió la noticia de que la primera glosa de la misma canción se hizo por orden de la Reina Doña Juana, esposa de Enrique IV, y fué compuesta por el Comendador Román.

* * *

Entre los artistas a quienes protegió el segundo Duque de Alba sobresale Juan del Encina, a quien tuvo Agustín de Rojas por el primer autor dramático español de alguna importancia, considerado cronológicamente, aunque tal afirmación viene siendo discutida por unos y negada por otros, de igual suerte que ha sido dis-

cutida o negada aquella afirmación corriente que nos presenta a ese poeta-músico actuando de actor en las representaciones teatrales.

Juan del Encina nació hacia el año 1469, como se desprende de su libro *Trivagia o Via Sacra de Hierusalem* (Roma, 1521). También ha sido puesto en duda tal dato. Así, por ejemplo, Ticknor y Cañete anticipan la fecha de aquel natalicio, fijándola un año antes: en el día 12 de julio, según Cañete, y en 7 de agosto, según Ticknor.

Semejantes discrepancias aparecen con referencia al lugar de su nacimiento. Mientras algunos lo señalan en la aldea que había de dar su apellido al poeta-músico (y en tal caso Encina tenía un origen análogo al que dió el apellido en los casos del humanista Antonio de Lebrija en nuestro país, o del músico Palestrina y del pintor Veronese en tierras italianas), hay quien lo presenta como nacido en Salamanca.

También hay desacuerdo en cuanto a la defunción, pues hay quien la fija en 10 de agosto de 1544; otros la señalan en igual día y mes de 1534, o sea de diez años antes, y aun hay quien, haciéndola más prematura, la supone acaecida en 1530.

En lo que sí están contestes los autores es en que Juan del Encina perteneció a una familia humilde, y en que, a pesar de ello, pudo seguir estudios en la Universidad salmaticense. Bien pronto se interesó por

él D. Gutierre de Toledo, hermano del Conde de Alba y Canciller de aquel Centro docente.

Concluída su carrera, fué admitido Encina en la Casa del segundo Duque de Alba, D. Fadrique de Toledo, el cual estaba casado con D.ª Isabel Pimentel. Por su cargo de vate y músico palaciego, escribió para sus protectores desde 1493, o acaso desde antes, poesías y producciones escénicas, reservándose, al parecer, el papel de gracioso en las representaciones de sus propias obras. En 1496 publicaba Encina su *Cancionero* en Salamanca. Estampada esta obra cuando su autor no había llegado ni con mucho a la treintena, contiene o insinúa, lo mismo que las *Eglogas*, indicaciones autobiográficas importantes.

¿Cuándo abandonó Encina la mansión ducal de los Alba? Ello se ignora, así como también el sesgo que pudiera tomar su vida desde aquel instante hasta el año 1514, en el cual se halla establecido en Roma y publica su *Farsa de Placida e Vittoriano*. La Corte pontificia debió de tener gran consideración al músico-poeta Encina, pues en 1519 el papa León X le hace merced del priorazgo de León, aunque nuestro artista no estaba ordenado de misa. Lo seguro, aunque no falta quien haya expuesto lo contrario, es que jamás desempeñó Encina el cargo de maestro de la Capilla Pontificia, y que tampoco figuró entre los cantores de ese organismo, como lo demuestra cumplidamente el

erudito musicólogo Rafael Mitjana en sus *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. En 1519 emprendió Encina un viaje a Tierra Santa, del cual da cuenta su referida *Trivagia*. En agosto de 1519 celebra su primera misa en el Monte Sión, apadrinándole el Marqués de Tarifa, quien a la sazón se hallaba por tan lejanas tierras, y con dicho prócer vuelve a Roma el músico-poeta hacia fines del expresado año.

Más tarde retorna Encina a la patria natal. Desempeña durante varios años el priorazgo de León y, según una versión muy extendida que Mitjana acogió en la primera edición de su monografía sobre este músico-poeta, fallece en Salamanca, siendo enterrado en la Iglesia Catedral. Pero el propio Mitjana declara en la segunda edición de aquel importantísimo trabajo que «todavía se ignora dónde murió Juan del Encina, y el lugar de su sepulcro».

Añadiremos aquí unas líneas para completar esta silueta biográfica. También el vate Juan del Encina produjo un *Arte de poesía castellana o Arte de trobar*, que es uno de los primeros ensayos de poética española; tradujo varias églogas de Virgilio, y cultivó diversos géneros literarios, como lo comprueba su *Cancionero*, el cual cobija poemas alegóricos y didácticos, coplas, villancicos, canciones, glosas y romances. Los sencillos diálogos, sin plan ni acción, que antes se venían escribiendo para ser representados en plazas





Doña Isabel de Zúñiga y Pimentel, Segunda Duquesa de Alba

o iglesias ante el vulgo, aparecen transformados en las *Eglogas* de Encina, donde pueden verse verdaderas comedias de intriga, con definido argumento y espíritu de unidad. Las más antiguas de estas composiciones recordaban los *misterios* medievales, pero las posteriores presentan asuntos profanos, pintando alguna de ellas la vida estudiantil en Salamanca, con la cual estaba ese autor familiarizado desde sus años mozos. Por todos estos motivos se le ha considerado durante mucho tiempo como fundador de la escena patria; y aun aquellos que niegan hoy veracidad a tal aserto, están acordes en tenerle por iniciador de una nueva era dramática española, y atribuyen al poderoso influjo de Juan del Encina la definitiva secularización del Teatro.

Como músico, Encina cultivó el expresivismo. Sus *Eglogas* vienen a ser breves zarzuelas, con partes cantadas, intermedios de baile y un villancico final a cargo de todos los actores. Es de suponer, por su estado sacerdotal, que también compuso música religiosa, pero hasta ahora no se ha encontrado ninguna obra suya de este género. Las de carácter profano conservadas en el *Cancionero de Palacio* y transcriptas por Barbieri, revelan el alto puesto que ocupaba ese artista salmantino, cuyas dotes lírico-dramáticas pudieron tener amplio y precoz desarrollo merced a la protección que hubo de dispensarle el Duque de Alba, D. Fadrique de Toledo.

II

«EGLOGAS» ESCRITAS POR ENCINA PARA LA CASA DE ALBA

Gran parte de las obras teatrales subscritas por Encina llevan el título *Representaciones hechas por Juan del Encina a los ilustres y muy manificos señores Don Fadrique de Toledo y Doña Isabel Pementel* (sic), *Duques de Alba, Marqueses de Coria, etc.*

Refiérense al Misterio de la Natividad las dos primeras *Eglogas* de este grupo, siendo la inaugural una introducción a la segunda. Por su contexto dedujo Moratín, y así lo ha creído también con posterioridad Cañete, que en la morada de los Duques existía un Nacimiento ante el cual rezaban los maitines los Duques, y acabado tal acto religioso comenzaban las diversiones de representación y música.

La primera de estas dos obras lleva en el encabezamiento las frases: «Egloga representada en la noche de la Natividad de nuestro Salvador: adonde se introducen dos pastores, uno llamado Juan y otro Mateo;

y aquel que Juan se llama entró primero en la sala, adonde el Duque y la Duquesa estaban oyendo maitines, y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa...» En la segunda vemos el rótulo siguiente: «Egloga representada en la mesma noche de Navidad; adonde se introducen los mesmos dos pastores de arriba, llamados Juan y Mateo; y estando éstos en la sala adonde los maitines se decían, entraron otros dos pastores...»

En la lista de producciones teatrales firmadas por Encina siguen dos *Representaciones*, destinadas, respectivamente, a recordar la Pasión y Muerte del Redentor y su Resurrección. Estas obras, según opinaba Cañete, se ejecutaron en el Oratorio de los expresados Duques para solemnizar las festividades religiosas del Jueves Santo y Domingo de Pascua de 1494.

La quinta *Representación* menciona a los próceres de la Casa de Alba en su título, que reza así: «Egloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestollendas: adonde se introducen cuatro pastores, llamados Beneito y Bras, Pedruelo y Lloriente. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y comenzó mucho a dolerse y acuitarse porque se sonaba que el Duque, su señor, se había de partir a la guerra de Francia; y luego tras él entró el que llamaban Bras, preguntándole la causa de su dolor; y después llamaron a Pe-

druelo, el cual les dió nuevas de paz, y en fin vino Lloriente, que les ayudó a cantar.»

Sigue una sexta *Representación*, que lleva el siguiente título: «Egloga representada la mesma noche de Antruejo o Carnestollendas: adonde se introducen los mesmos pastores de arriba, llamados Beneito y Bras, Lloriente y Pedruelo. Y primero Beneito entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban, y tendido en el suelo, de gran reposo comenzó a cenar; y luego Bras, ya había cenado, entró diciendo «Carnal fuera»; mas importunado de Beneito, tornó otra vez a cenar con él, y estando cenando y razonándose sobre la venida de Cuaresma, entraron Lloriente y Pedruelo, y todos cuatro juntamente, comiendo y cantando con mucho placer, dieron fin a su festejar.»

También aparecen aludidos los Duques de Alba en la séptima *Representación*, cuyo encabezamiento dice textualmente: «Egloga representada en requesta de unos amores: adonde se introduce una pastorcica, llamada Pascuala, que yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban. Y luego después della entró un pastor, llamado Mingo, y comenzó a requerilla; y estando en su requesta, llegó un Escudero, que también preso de sus amores, requestándola y altercando el uno con el otro, se la sosacó y se tornó pastor por ella.»

La octava composición de este grupo se encabeza

con un largo rótulo al que pertenecen las siguientes frases: «Egloga representada por las mesmas personas que en la de arriba van introducidas, que son un pastor que de antes era escudero, llamado Gil, y Pascuala, y Mingo, y su esposa Menga, que de nuevo agora aquí se introduce. Y primero Gil entró en la sala adonde el Duque y Duquesa estaban; y Mingo, que iba con él, quedóse a la puerta espantado, que no osó entrar; y después, importunado de Gil, entró, y en nombre de Juan del Encina llegó a presentar al Duque y Duquesa, sus señores, la copilación de todas sus obras, y allí prometió de no trovar más salvo lo que sus Señorías le mandasen. Y después llamaron a Pascuala y Menga, y cantaron y bailaron con ella... Todos cuatro juntos, muy bien ataviados, dieron fin a la representación cantando el villancico del cabo.»

Aunque hay otras *Eglogas* incluídas en las obras de Juan del Encina, no interesan en la ocasión actual a nuestro intento, pues su representación no se efectuó ya ante los Duques de Alba. Mencionemos aquí, entre ellas, una, de asunto amatorio, que se representó ante «el muy esclarecido e muy illustre Príncipe Don Juan de Castilla».

* * *

Tuvo la música importante participación en las *Eglogas* de Encina, especialmente bajo la forma de

villancicos, los cuales se cantaban al fin de la representación, así como también, por excepción, en medio de ella. No será inoportuno recordar aquí la significación anticuada de la palabra *villancico*. Mientras hoy se aplica esta voz, comúnmente, a las composiciones de asunto religioso que se cantan en las iglesias durante ciertas festividades, y sobre todo por Navidad, en siglos anteriores el *villancico* era una composición literario-musical de carácter profano, con caracteres específicos cuya explicación hubo de dar cumplidamente Juan Díaz Rengifo, en su *Arte poética española*, al decir: «Villancico es un género de copla que solamente se compone para ser cantada. Los demás metros sirven para representar, para enseñar, para describir, para historia y para otros propósitos; pero éste sólo para la Música. En los villancicos hay Cabeza y Pies: la Cabeza es una copla de dos, o tres, o cuatro versos, que en sus Batallas llaman los italianos Represa, porque se suele repetir después de los Pies. Los Pies son una copla de seis versos, que es como Glosa de la sentencia que se contiene en la Cabeza.»

Barbieri publicó en su *Cancionero de Palacio*, y Felipe Pedrell reprodujo en su *Cancionero Musical Popular Español*, algunos villancicos escritos por Encina para *Eglogas* representadas en la mansión ducal de sus protectores.

El primer *villancico* de la *Egloga* donde aparece el

pastor que antes había sido escudero, principia con la Cabeza:

Gasajémonos de hucia
qu'el pesar
viénese sin le buscar;

y remata con los Pies:

Hagamos siempre por ser
alegres y gasajosos.
Cuidados tristes, pensosos,
huyamos de los tener.
Busquemos siempre el placer,
qu'el pesar
viénese sin le buscar.

El segundo *villancico* de la misma *Egloga* dice en su Cabeza:

Ninguno cierre las puertas
si amor viniere a llamar,
que no le ha de aprovechar;

y en sus Pies dice:

El Amor con su poder
tiene tal jurisdicción,
que cativa el corazón
sin poderse defender.
Nadie se debe asconder
si amor viniere a llamar,
que no le ha de aprovechar.

Las inclinaciones psicológicas de Juan del Encina, su buen humor y su visión optimista de la vida se refleja en estos *villancicos*.

Con referencia a las *Eglogas* de Encina, dice textualmente Rafael Mitjana en sus *Estudios sobre algunos músicos del siglo XVI:* «Estas composiciones deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de ellas hubo *baile* entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado «tórnanse a razonar los pastores», y se vuelve a proseguir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio. Existen escenas de burla muy semejantes a algunas que suelen ofrecernos los *graciosos* de nuestras comedias, como la de Mingo cuando se encuentra embarazado con el traje cortesano y dice chistes al ponérselo. El diálogo, en general, es fácil y espontáneo, y la poesía, elegante, sencilla y graciosa.»

Merced a la protección que de aquellos Duques de Alba obtuvo Juan del Encina, pudo este artista dar frutos óptimos en los albores de nuestro Teatro nacional. Tal protección revela, por otra parte, que dichos próceres se interesaban en gran medida por la música, desde el momento que tenían tan importante participación los *villancicos* en las *Representaciones* que para recreo de dichos magnates se organizaban en el palacio ducal. A buen seguro, ni fué Encina el único músico a quien protegieron D. Fadrique de Toledo

y D.ª Isabel Pimentel, ni fueron tampoco los *villancicos* de las *Eglogas* referidas las únicas composiciones musicales escritas bajo tan preciadísima protección. De todo ello han existido, sin duda, pruebas documentales decisivas en los archivos de la Casa de Alba correspondientes a los siglos XV y XVI, los cuales se conservaban en Alba de Tormes. Desgraciadamente, un incendio redujo a cenizas la mansión que cobijaba esos archivos. Ello acaeció a principios del siglo XVIII, durante la guerra de Sucesión; y entre las riquezas destruídas por el siniestro no faltaron las que hubieran patentizado las aficiones musicales de aquellos Duques de Alba, así como también la protección dispensada por esos magnates a compositores y ejecutantes de obras diversas, tanto religiosas como profanas, algunas de las cuales no es aventurado suponer que se han perdido para siempre, a falta de otras copias, con el incendio que tan irreparables estragos hubo de producir entonces.

CAPITULO II

LA MÚSICA BAJO EL MANDO DEL GRAN DUQUE DE ALBA

I

LAS CAPILLAS MUSICALES DEL GRAN DUQUE

En el siglo XVI tiene su Edad de Oro la música española. Si a la sazón nuestra literatura nacional podía mostrar, orgullosa, figuras tan ilustres como Fray Luis de León, Fray Luis de Granada, Santa Teresa de Jesús, Garcilaso, Boscán y el autor de *La Vida del Lazarillo de Tormes*, nuestra música, por su parte, contó con Tomás Luis de Victoria, Cristóbal Morales, Francisco Guerrero, Antonio Cabezón, Fernando de las Infantas, los dos Mateo Flecha (tío y sobrino), Juan Vázquez, Pedro Alberto Vila y Juan Bautista Comes. Junto a éstos brillaban los vihuelistas Luis Millán, Luis de Narváez, Miguel de Fuenllana y otros; y los teóricos Fray Juan Bermudo, el presbítero Gonzalo Martínez de Bizcargui, el catedrático de la Universidad de Salamanca Francisco de Salinas, de quien nos ocuparemos

después muy detenidamente por su relación con el Gran Duque, y el organista Francisco de Montanos.

Por su parte, reyes, magnates, catedrales y monasterios tuvieron sus capillas en las que participaban instrumentistas y cantantes. Así, por ejemplo, la Capilla Real de los Reyes Católicos sostiene tres organistas, numerosos ministriles, trompeteros y coristas. Cuando vino a España el Emperador Carlos V, trajo consigo gran número de músicos extranjeros. Mas, por otra parte, poseía este Monarca sendas capillas musicales en Madrid, Bruselas y Viena, lo cual permitió establecer un intenso y extenso intercambio de compositores y ejecutantes entre el suelo español y otras tierras, especialmente los Países Bajos, como informa copiosamente Edmond van der Straeten en *La Musique aux Pays-Bas*, y muy especialmente en *Les musiciens néerlandais en Espagne du douzième au dix-huitième siècle*.

Entre los magnates que en el siglo XVI fomentan el cultivo musical ocupó un puesto especialísimo, merced a su elevada jerarquía social y política, D. Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba (1508-1582), Capitán general de los Ejércitos de Carlos V y Felipe II, y Gobernador general de los Países Bajos. A ello se refería muy concretamente el actual Duque de Alba en su discurso de recepción de la Real Academia de la Historia, cuyo tema es «Contribución al

estudio de la persona de D. Fernando Alvarez de Toledo, III Duque de Alba», al decir textualmente:

«A fines del siglo XV figuraba entre los músicos de la capilla el cantor flamenco Juan de Vrede, Wrede o Urrede (1), de quien se conservan composiciones en la Capilla Sixtina.

»Consérvanse en las nóminas de 1447 a 1574 los nombres y asignaciones de más de sesenta cantores y músicos de la Capilla, españoles, flamencos y franceses, entre éstos Pierres de Remorantin, cantor (1488); organeros, Machín y Fray Andrés; cinco organistas; tañedores de vihuela de arco, de arpa y de clavicembalo; sacabuches, trompetas, contrabajos, atabaleros y ministriles. Matías Gast, hermano del citado pintor Miguel, fué también en 1575 de la Capilla de la Duquesa. La del Duque en Bruselas (1572-1573) constaba de 27 músicos y 6 niños cantores, con asignación de 3.784 escudos durante 23 meses.»

La madre del actual Duque, Excma. Sra. Duquesa

(1) «Rolando de Wrede era organista en Brujas en 1547. Juan de Uvrede era maestro de capilla y catedrático de música en Salamanca en 1551.

»Las cuentas de esos años afirman la sospecha de Barbieri de si Wrede estaría a sueldo de la Casa, pues, en efecto, en las nóminas de 1476 figura con la consignación de 17.000 maravedises y 50 fanegas de trigo al año, y 26 maravedises diarios para mantenimiento de cada uno de los tres negrillos a quienes enseñaba el canto.»

de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela—dama tan inteligente como culta de quien guardan un recuerdo lleno de respetuosa veneración cuantas personas la han conocido—, publicó, bajo el título *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, un precioso volumen de más de 600 páginas, donde han tenido acogida cartas y documentos de un interés biográfico e histórico excepcional. Este volumen, impreso en 1891, contiene las transcripciones literales de las nóminas de sueldos de la Capilla del Duque de Alba en Nápoles (1558) y en Bruselas (1572-1573). Como la expresada obra se agotó hace largo tiempo, juzgamos útil, aun descontada la oportunidad del lugar y la ocasión, reproducir a continuación esas dos *Nóminas*.

NÓMINA DE SUELDOS DE LA CAPILLA DEL GRAN DUQUE EN NÁPOLES

Juan Lopez, mi criado, yo vos mando que de los dineros de vuestro cargo deis y pagueis á los cantores de mi capilla lo que han de hauer de su salario del mes de hebrero próximo passado, á cada uno lo que adelante yrá declarado, en esta manera:

A Diego Ortiz, maestro de capilla, diez y seis ducados, seis carlines y seis granos ...... xvj d.s vj c.s vi gr.s
Diego Ortiz (1).

A Francisco de Xaca, un ducado .... j
Fran.co de Jacca.

A Francisco de Bustamante, quatro ducados.. iiij
Fran.co de Bustamante.

(1) *Firma autógrafa, como las siguientes.*



Portada de un libro de Diego Ortiz, Maestro de Capilla del Gran Duque de Alba en Napoles, con el retrato del autor.

(Biblioteca Nacional de Madrid.)

Juan Lopez my criado yo vos mando que delos dineros de vro cargo deis y paguéis alos cantores de my capilla lo que han de haver de su salario del mes de hebrero proximo passado a cada uno lo que adelante yra declarado en esta manera

A diego ortiz maestro de capilla diez y seis ds [illegible] — xvj ds vj t° vj g°s

Diego Ortiz

Comienzo de una nómina de la capilla musical del Gran Duque de Alba en Nápoles, con la firma autógrafa de Diego Ortiz.

[illegible] fran.co de salinas [illegible] organista — mj [illegible]

[illegible] — mj [illegible]

Diego Ortiz

xxx mj [illegible]

Assi que montan los dineros que vos el dicho Ju.o Lopez aueis de dar alos dichos cantores de my capilla [illegible] granos y tomareis sus firmas de como los reciben con las quales y [illegible] mando que os sean rrecibidos y pasados en quenta fecha en napole [illegible]

Comienzo de una nómina de la capilla musical del Gran Duque de Alba en Nápoles, con la firma autógrafa de Diego Ortiz.

A Francisco de Loscos, quatro ducados y un carlin y cinco granos	iiij	j	v
Fran.[co] *de Loscos.*			
A Juan Antonio, dos ducados	ij		
Joanne Ant. phyodo (?).			
A Pedro de Talauera, dos ducados	ij		
Diego Ortiz.			
A Peramato, seis ducados	vj		
Peramato.			
A Francisco Cortes, dos ducados	ij		
Fran.[co] *de Cortes.*			
A Francisco Cornelio, un ducado	j		
Cornelio Francot.			
A Carrasco, ocho ducados, tres carlines y tres granos..................................	viij	iij	iij
Hierónymo Car.[co]			
A Paulo Giraldo, quatro ducados	iiij		
Paulo Geraldo.			
A Cornelio Celso, ocho ducados, tres carlines y tres granos	viij	iij	iij
Cornelio Zelso.			
A Periañez, tres ducados	iij		
Piañez.			
A Francisco de Salinas, quatro ducados, horganista,	iiij		
y á Ernando, tiple, tres ducados deste mes	iij		
Diego Ortiz.			
Por el Señor Fran.[co] de Salinas, Grauiel Oliver.			
	lxjx	iiij	vij

Así que montan los dineros que vos el dicho Juan Lopez aueis de dar á los dichos Cantores de mi capilla, del dicho mes de hebrero, sesenta y nueve ducados, quatro carlines y siete granos, y tomareis sus firmas de cómo los reciben, con las quales y..... (1) libranza, mando que os sean recibidos y passados en quenta.

Fecha en Nápoles á..... (2) ..... 1558.

H. la Duquesa,
marquesa (3).

(Al respaldo.) Libranza del mes de hebrero 1558. Capilla, de sesenta y nueve ducados, quatro carlines, 7 granos.

NÓMINA DE SUELDOS DE LA CAPILLA DEL GRAN DUQUE EN BRUSELAS

Gonçalo Cano, mi tesorero, de los maravedis de vuestro cargo dad y pagad á los aquí abaxo nombrados, que siruen en mi capilla, tres mill y setecientos y ochenta y quatro escudos y dos placas, de á quarenta placas cada escudo, que los an de auer y se los libro por sus salarios de veinte y tres meses que començaron á correr del primero dia de enero de 1572, y fenecieron á ultimo de noviembre de 1573.

A Pedro de Hotz (4), maese de capilla, por su salario desde primero de Enero 1572 hasta fin de nov.e de 1573, que son seiscientos y noventa y nueve dias, á razón de catorce placas á el dia, monta nueue mill y setecientas y ochenta y seis placas .... ix.dcclxxxvj

Mas se le a de dar por seis niños que tiene para seruicio de la capilla, por dicho tiempo, á razon de cinco placas por niño á el dia, montan veinte mill y nueuecientas y setenta placas .... xx.dccccIxx

(1) *Rotura del papel.*

(2) *Idem.*

(3) *Firma autógrafa.*

(4) *Es el autor de la música de los Himnos en loor de los Duques y del Prior, a que se refiere el siguiente capítulo.*

Mas se le a de dar para zapatos y medias calças y otras menudencias de dichos niños, á tres escudos á el mes, que en dichos veinte y tres meses monta dos mill y setecientas y sesenta placas .... ij.dcclx

Digo yo, Pedro de Hotz, que recibi de Gonçalo Cano, tesorero, las dichas treinta y tres mill y quinientas y diez y seis placas.

Pedro de Hotz. (1)

A micer Adriano Hayos, por dichos veinte y tres meses, que tienen seiscientos y nouenta y nueue dias, á razon de nueve placas á el dia, monta seis mill y docientas y nouenta y una placas .... vj.ccxcj

Digo yo micer Adriano Hayos que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Adrianus des Hayois.

A sire Jan Spinoit, capellan, por dicho tiempo, á dicha razon, otro tanto .... vj.ccxcj

Digo yo sire Jan Spinoit que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jan Spinoit, pbr.

A Sire Jan Xodemart, capellan, por dicho tiempo, á dicha razon, otro tanto.......................... vj.ccxcj

Digo yo Sire Jan Xodemart, que recebi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Joannes Chodemart, pbr.

A Jain le Pontre, cantor, por dicho tiempo, otro tanto.. vj.ccxcj

Digo yo Jain Lepontre, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jehan le Poinctre.

---

(1) *Esta firma, como las demás, es autógrafa.*

A çire Jan Dupontre, lo mismo .... vj.ccxcj

Digo yo Sire Jan Dupontre que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jan Dupont.

A Giles Crocart, por dicho tiempo, otro tanto........ vj.ccxcj

Digo yo Giles Crocart, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Gielis Crokaert.

A Jaques Pelers, por dicho tiempo, otro tanto .... vj.ccxcj

Digo yo Jaques Pelers, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jacques Peler.

A sire Paul Fratisart, por dicho tiempo, otro tanto.... vj.ccxcj

Digo yo sire Paul Fratisart que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

P. Fatrissart.

A Teodoro Risten, por dicho tiempo, otro tanto ...... vj.ccxcj

Digo yo Teodoro Risten, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Theodoro Rixter.

A Estefan de Noter, por dicho tiempo, otro tanto .... vj.ccxcj

Digo yo Estefan de Noter, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Esteuan de notere.

A Miguel Frans, por dicho tiempo, otro tanto .... vj.ccxcj

Digo yo Miguel Frans, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Machiel Frans.

A Fransois Corneta, que sirve de violon, otro tanto ... vj.ccxcj

Digo yo Fransois Corneta, que recibi de Gonçalo Cano dicha cantidad.

François Corneta.

A Sir Guerart, por seis meses de su salario, desde primero de Enero 1571 hasta fin de Junio del dicho año que se le dió licencia, que son ciento y ochenta y dos dias, á nueve placas .... j.dcxxxviij

Digo yo Sir Guerart, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

C. Gerard mol.

A Bastian Du mulin, por dicho tiempo, otro tanto.... j.dcxxxviij

Digo yo Bastian Du Mulin, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Bastien du molin.

A sire Martin Clote, por dicho tiempo, otro tanto .... j.dcxxxviij

Digo yo sire Martin Clote, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Maest. Martin Clost.

A Gaspar Payan, que a servido desde primero de Enero 1571 hasta veinte y seis de Mayo del dicho año, que son ciento y quarenta y seis días, á razon de nueve placas á el dia, monta .... j.cccxiiij

Digo yo Gaspar Payan que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

François Cornet cot. execute.

A Peralta, tiple, que començó á servir desde á primero de julio de 1572 hasta fin de Nouiembre 73, que son quinientos y diez y ocho dias, á razon de nueve placas á el dia, monta .... iiij.dclxij

Digo yo Peralta, tiple, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Baltassar de Peralta.

A Maestre Bolifacio, contraalto, que entró á servir en la plaça de Bastian de Moli desde veinte y dos de Julio 1572, y ha servido hasta postrero de nouiem-

bre 73, que son quatrocientos y nouenta y cinco dias, á razon de nueue placas al dia .... iiij.cccclv

Digo yo Maestre Bolifacio, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Boniface Hubert.

A Juan de Somayn, tenor, que entró á seruir desde veinte y cinco de julio 1572 en plaça de Gaspar Payan, que murió, y a servido hasta fin de Noviembre de 73, que son quatrocientos y ocho dias, á razon de nueue placas al dia .... iiij.ccccxxxij

Digo yo Juan de Somayn que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jan Sonmain.

A Antonio Dalu, contrabaxo, que entró á servir en la plaça de Sir Xerart Mole que se despidió, desde 1.° de Agosto 1572 hasta fin de Noviembre 1573, que son quatrocientos y ochenta y siete dias, á nueue placas á el dia, monta .... iiij.ccclxxxiij

Digo yo Antonio Dalu que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Anthonio Dalldux.

A Sire Piere Movuesin, que a seruido de Contralto desde primero de nouiembre 1572 hasta el fin de nov.e de 73 en su lugar de Martin Clote, que son trecientos y sesenta y nueue dias, á nueue placas... iij.dlv

Digo yo Sire Piere Movuesin, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Sire Piere Monuoisni.

A mestre Luis Breme, organista, por dichos veinte y tres meses, que son seiscientos y noventa y nueve dias, á tres placas al dia .... lj.xcvij

Digo yo Maestre Luis Breme, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Loys Brumen.

A Fedrique de Hans, su ayuda de organista, por dicho tiempo, á dicha razon de seis placas al día, monta... iiij.cxciiij

Digo yo Fedrique de Hans que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Frederich de Hams.

A maestre Miquel de Memorasi, que sirue de templador, otro tanto .... iiij.cxciiij

Digo yo maestre Miquel de Memorasi, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Michiel de Memorensi.

A Jan Jilos, que sirue de sacristan desde primero de Enero 72 hasta fin de setiembre de dicho año que fue despedido, que son docientos y setenta y tres dias, á razon de seis placas al dia.................. j.dcxxxviij

Digo yo Jan Jilos, que recibí de G.° Cano dicha cantidad.

Jan Gillo.

A Juan de Garitta, sacristan, que entró á seruir en su lugar de Juan Jilo á quinze de Octubre 1572 y ha servido hasta fin de Nov.e 1573, que son quatrocientos y onze dias, á seis placas al dia .... ij.ccccLxvj

Digo yo Juan de Garita, sacristan, que recibí de Gonçalo Cano dicha cantidad.

Jan Garitta.

clj.ccccLxij

Que son cumplidos los dichos tres mill y setecientos y ochenta y quatro escudos y dos placas, en la manera arriba dicha y declarada, los quales les dad y pagad, y tomad sus cartas de pago, que con ellas y esta, mando á mis contadores, ó á cuyo cargo fuere tomar vuestras quentas, os los reciban y pasen en ellas sin otro recaudo alguno. Fecho en Bruselas á postrero de Noviembre 1573.

El Duque de Alua.

Tomó la razon, Albornoz.

V. Ex.ª manda á Gonçalo Cano pague á los de la capilla iij.dcclxxxiiij escudos, ij placas, por lo que montan sus gajes desde 1.° de Enero de 71 hasta fin de nov.e de 1573.

(En las espaldas.) Lib.ª P.° de Hot, mro. de Capilla, de 3.784 escudos, á últ.° de Dic.e 1573.

Adviértese, al cotejar las anteriores nóminas, que buena parte del personal que en ellas se menciona, comenzando por los respectivos maestros de capilla, es español en Nápoles y extranjero en Bruselas. De los principales músicos—excluyendo a Pierre de Holtz, porque será objeto de amplio estudio posteriormente—se reseñan a continuación sus biografías.

Diego Ortiz, director en la capilla napolitana, figura entre los músicos españoles más preeminentes del siglo XVI. Poco se sabe de su vida; pero sus obras le hacen acreedor al respeto universal. Nació en Toledo y vivió en Italia, desempeñando durante varios años el cargo de maestro de capilla de la Corte del Virrey de Nápoles. Una producción suya, verdaderamente notable, es la titulada *Trattado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de Violines nuevamente puestos en luz.* Se imprimió en Roma, el año 1533; está dedicado a D. Pedro de Urries y contiene el retrato del autor. En el vocabulario de Ortiz, *glosas* era sinónimo de *diferencias,* como decían nuestros vihuelistas en aquel mismo siglo, o de *variaciones,*

según la denominación usual; y *cláusula* era sinónimo de *tema*. Por consiguiente, lo que ahí presentaba Ortiz era «temas con variaciones». Se jactó de haber sido el primero que enseñase el arte de variar con destino a los instrumentos cualquier sencilla melodía, y si es lo cierto que había tenido un predecesor o precursor en el veneciano Silvestre Ganassi, denominado del Fontego en atención a su lugar de nacimiento (de quien se había impreso en 1535 *La Fontegara, la quale insegna di suonare il flauto...*, y en 1542-43 las dos partes de un libro de enseñanza para tocar la viola y el contrabajo de viola, cuyo título es *Regola Rubertina*), la obra de Ortiz tiene una importancia capital en la historia de la música, como afirma Mitjana, porque nuestro músico toledano fué uno de los primeros en hablar con alguna extensión de una de las bases del arte sinfónico. Su *Trattado de glosas...* es, además, utilísimo para conocer la técnica de los instrumentos de cuerda, y muy especialmente para ver cuánto partido, mediante el uso de «fabordones acompañados», podía obtener un músico al asociar la voz y los instrumentos. Mitjana reproduce un ejemplo de Ortiz en el que un *cymbalo* (palabra con la que se aludía al órgano u otro instrumento de teclado) ejecuta un fabordón a cuatro voces, escrito con gran pureza y repetido a cada ocho compases, y el violín glosa sobre la *cláusula* o tema inicial una sucesión de arabescos y ornamentos, renovados en

cada reaparición de la melodía dada. Las enseñanzas de Ortiz y el camino marcado por este músico a la música sinfónica concertante no cayeron en el vacío, siendo uno de los primeros en aprovecharse de ello, para determinar las reglas de improvisación a varias voces, Fray Thomas de Santa María, como lo comprueba su *Libro llamado Arte de tañer fantasía, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento, en que se pudiere tañer á tres y á quatro voces y á más...*

Ese *Trattado de glosas...* de Ortiz con texto español es hoy rarísimo, pues sólo se conoce un ejemplar, que se halla en Biblioteca berlinesa; pero nuestra Biblioteca Nacional posee otro, con el texto italiano, en 8.º apaisado—que fué impreso en Roma, probablemente en aquel mismo año de 1553, a juzgar por el privilegio del Pontífice Julio III—, cuya portada, con el retrato del autor, dice textualmente: *El Primo Libro de Diego Ortiz tolletano, nel qual si tratta delle Glosse sopra le Cadenze et altre sorte de punti in la Musica del Violone, novamente posti in luce.*

Otra producción de Ortiz, impresa por Gardano en Venecia el año 1565, se titula *Musices lib. I. Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta, Psalmos, aliqua diversa cantica complectens,* y contiene un total de 68 composiciones para un número variable de voces, desde cuatro hasta siete.

Francisco de Salinas, organista en la capilla napo-

litana del Gran Duque de Alba, es el preclaro varón a quien ensalzaron en su tiempo prosistas y poetas, y a quien en el nuestro veneran todos cuantos se inclinan ante las humanidades. Con referencia a él ha escrito Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas*, lo que sigue: «Perdió la vista cuando aun andaba en el pecho de su nodriza; pero la ceguera no le impidió cultivar las matemáticas, ni ser insigne en las antigüedades griega y latina. Le enseñó el latín una discípula suya que aprendía a tocar el órgano para hacerse monja. En Salamanca cursó griego y filosofía. Fué familiar del Cardenal de Santiago, que le llevó consigo a Roma. Allí, en la Biblioteca Vaticana, se hizo leer muchos tratados de músicos griegos inéditos aún y no traducidos al latín: Ptolomeo, Aristóxeno, Nicomaco, Bachio, Arístides, y de su doctrina se aprovechó ampliamente, hasta conseguir que los italianos le llamasen *nemini secundos* en la teoría y práctica de la Música. Pero advirtiendo que el Cardenal de Burgos, el de Santiago y el Virrey de Nápoles le amaban más que le enriquecían, determinó volver a España, después de veinte años, pobre y desconsolado por la pérdida de sus tres hermanos en la guerra. En Salamanca obtuvo aquella antiquísima cátedra de Música (fundada, según él decía, por Alfonso el Sabio), y fué celebrado de sus contemporáneos como hombre casi divino...» Fray Luis de León, su colega de labores universitarias,

le había cantado en una celebérrima poesía, cuyos primeros versos dicen:

«El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la músisa extremada
por vuestra sabia mano gobernada;
a cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.»

Ambrosio de Morales, en su *Crónica*, tras llamarle insigne varón, declaraba: «Tiene tan profunda inteligencia en la Música, que yo le he visto conmudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentes movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo, con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que de Pytágoras escriben hacía con la Música, ni lo que San Agustín dice se puede hacer con ella.»

Salinas alcanzó bastante longevidad, pues había nacido en Burgos el año 1513 y hubo de fallecer en Salamanca el 13 de enero de 1590. El fruto de su teoría y práctica musicales aparece condensado en el libro *De Musica libri septem*, impreso por primera vez en Salamanca el año 1777, y reimpreso varias veces. Enseñó Salinas aquí que la música «procede de la fuente de la eterna razón» y lo demostró con «argumentos

irrefutables y matemáticos»; como dice su «Prefacio», tratando, por consiguiente, al arte musical como una ciencia racional y exacta; se extendió en ingeniosas especulaciones para asimilar la métrica castellana a la latina, y señaló el gran papel artístico que podían desempeñar las canciones populares, desde el doble punto de vista melódico y rítmico, presentando numerosos ejemplos, hoy indispensables para conocer la música profana de su época. Hablando, mucho tiempo después, de tan alta producción el P. Juan Andrés, en el volumen III de *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, dijo así: «Los *Siete libros de Música* de Salinas tuvieron aún una fama más universal que las *Instituciones armónicas* de Zarlino, muy cargadas de vanas y fantásticas razones, y después han conservado más durable reputación. Aquel célebre ciego profundamente instruído en la Música práctica y la teórica, y además erudito filólogo, poeta filósofo y matemático, que justamente es llamado de muchos el moderno Didimo, y podría también llamarse el Saunderson español, después de mucho estudio de los griegos y latinos, después de muchas meditaciones y después de continuo ejercicio, dejó a la posteridad en aquella docta obra las atentas especulaciones y las repetidas experiencias que en el largo transcurso de cincuenta o más años le habían sugerido sobre la práctica y sobre la teórica de la Música.»

Francisco de Bustamante y Peramato fueron, probablemente, cantantes en la capilla napolitana (aunque no se dicen sus cargos, así como tampoco los de ninguno de los otros miembros, excepto Ortiz, Salinas y Ernando), pues figuraron posteriormente como cantantes de la Capilla Sixtina, según dice Adami da Bolsena en *Osservazioni per ben regolare il Coro della Capella Pontificia.*

Carl Krebs, en su estudio *Die Privatkapellen des Herzogs von Alba (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, Leipzig, 1893), da las noticias que a continuación se extractan sobre algunos músicos adscritos a la capilla del Gran Duque en Bruselas.

Jean Lepoinctre, Gerart Mole y Antoine Dalleu (como figura escrito en 1576, en vez de Dalu y Dalldux con que aparece en la nómina) eran bajos profundos. Giles Crokaert, Jacques Peler y Gaspar Payen eran tenores. Este último aparece como «músico de vihuela de arco», bajo Carlos V, al cual acompañó en numerosos viajes; y en la capilla de Felipe II actuaba unas veces como instrumentista y otras como cantante. Entre los contraltos vemos a Paul Fratissart y Bastián du Moulin. Este último acompañó a María de Hungría a España, y, una vez fallecida ésta, retornó a los Países Bajos, ingresando entonces en la capilla de Margarita de Parma y conservando el puesto bajo el mando del Duque de Alba. Le sucedió en el cargo Bonifacio

Hubert, quien había actuado como soprano en la capilla de Margarita de Parma. Otro contralto, Martín Clote, había figurado entre los cantantes de Felipe II, en cuya capilla madrileña se le ve mencionado el año 1562, suponiéndose que, al dejar de incluirse aquí su nombre, pasó a la capilla de los Países Bajos. Sólo se menciona en la nómina un tiple: Baltassar de Peralta.

El violinista Francisco Cornet había desempeñado igual cargo en la capilla de Carlos V, y lo mantuvo bajo el reinado de Felipe II, pasando después a la capilla del Duque. En 1576 se le ve figurar aquí, no ya como instrumentista, sino como criado de la capilla. El sacerdote Adriano Hayois era designado en una lista de 1576 bajo el título *chapelain des haultes messes.*

Para apreciar la cuantía de los honorarios, traduciremos los datos expuestos por Carl Krebs. La equivalencia alemana de las monedas que circulaban en Nápoles es como sigue: Ducado, igual a 3,441 marcos; carlino, igual a 0,344 marcos; un grano, igual a 4,25 pfeniques. La equivalencia de las monedas que circulaban en los Países Bajos es la siguiente: Ducado, alrededor de cinco marcos, y placa, igual a unos 12 pfeniques y medio.

Cotejando las diversas asignaciones, se advierte que mientras en Nápoles disfrutaba Ortiz un sueldo importante—que, por cierto, era casi igual al de Orlando

de Lassus, en Munich—, en cambio Salinas obtenía un estipendio equivalente a unas 17 pesetas mensuales. Explícase, por tanto, la alusión autobiográfica al gran afecto que le venían dispensando sus protectores y a lo mal que se lo pagaban.

II

DOS HIMNOS DE PEDRO DE HOTZ, MAESE DE CAPILLA DEL GRAN DUQUE

Como se ha podido ver en la relación de músicos que cobraban sueldos del Duque de Alba en su Capilla de Bruselas, Pedro de Hotz ocupaba en aquella corporación filarmónica un lugar relevante.

Varias veces habló de este músico el infatigable investigador Edmond van der Straeten en sus valiosos libros anteriormente mencionados. A continuación trasladamos las principales noticias relacionadas con la vida y labor artística del expresado compositor.

Pierre du Hotz, Duhot o du Hoot, Pierkin du Hot Pedro de Hotz y Petro de Hoto—pues de todas estas maneras, en francés, flamenco, español e italiano, aparecen escrito su nombre y ortografiado su apellido—fué maestro de capilla de la Reina María de Hungría, de Margarita de Parma, del Duque de Alba y de D. Luis de Requeséns. No debe olvidarse que, según atrás quedó consignado, en el reinado de Carlos V existían tres capillas musicales: una en Viena y otra en Madrid, para

el servicio del Monarca, y otra de gran importancia artística, aunque menos numerosa en Bruselas, al servicio de los Gobernadores generales, de los Países Bajos.

Expuso M. Desfossez (*La Hollande Musicale*, 1854-1855) que Hotz nació en Breda, pero tal noticia carece de fundamento y se ignoran, no sólo la fecha, sino el lugar donde vió la luz este músico.

Se supone que Hotz sucedió a Benedito en el año 1555. Un año después estaba ya con Carlos V, y transcurridos cuatro más, o sea en 1560, era maestro de capilla de Margarita, Duquesa de Parma. Tuvo Hotz por protector al Cardenal Granvela. En 1564 dirigió la música en las exequias del Emperador Fernando, como Maestro de la Real Capilla de Bruselas, percibiendo veinticuatro libras por su trabajo. En 1576 tenía un sueldo de catorce *pattars* diarios. Se ignora el año de su defunción, mas es de suponer que acaeció hacia 1586, pues en este año figura Juan Turnhout como Maestro de Capilla en Bruselas. Consta que un hijo suyo, llamado Carlos du Hotz, ocupaba un puesto entre los contraltos de la expresada Capilla.

Figuró Pierre de Hotz en la lista de los «sumiliers del oratorio, capellanes y cantores y officiales flamencos de la Capilla de Su Magestad, que an servido en los dos tercios, encomençando del primero de Mayo de mill y quinientos y cinquenta y ocho hasta el postrero de Diziembre del dicho año», bajo el epígrafe

cantores y con el nombre Pedro de Hotz. Pasó bien pronto este músico a la Capilla de los Gobernadores generales residentes en Bruselas, viéndose su nombre en la nomenclatura de 1559 bajo el epígrafe: «Los flamencos que ay en la capilla de Su Mgd.» bajo el grupo de *cantores* y con el nombre Pierre Duhot. Y en 1.° de abril de este mismo año preside la expresada Capilla, brillando como cantante y como compositor.

Anteriormente a los años citados, se le encargó que reclutase *seises* o niños de coro, y alguna vez, con este motivo, se lamentó de tener que acudir a tales atenciones con sus flaqueantes recursos.

Como maestro de canto y compositor fué apreciadísimo en vida, llegándole a llamar Guichardin très *maistres, touts célébrez et renommez par le monde.* Sus obras se han perdido, por desgracia, salvo contadísimas excepciones. Becker sólo cita una, a saber: *Preces speciales a Petro de Hoto collectae et per J. de Kerle ad figuras et modos musicos accommodatæ cum quatuor vocibus. Venettis, apud A. Gardanum, 1562.* También se dice que existen otras manuscritas en los Archivos del Vaticano.

Las gestiones que entablé personalmente durante mi estancia en Bruselas para encontrar nuevos datos relacionados con Pierre de Hotz, el «maese de capilla» de dicha ciudad, dieron un resultado negativo.

* * *

El Palacio de Liria contiene dos composiciones polifónicas, *a capella*, de Hotz: son las tituladas *Heroicum panegiricum in Laudem Illustrissimi et Excellentissimi D. Ferdinandi de Tolledo Ducis ab Alba* y *Panegiricum Heroicum in laudem Illustriss et Excellentiss Domini Ernandi, Grandis Prioris de Malta, Filii Ducis Albani.*

Dos siglos más tarde, el XII Duque de Alba encargó a Domenico Scarlatti—que por entonces era maestro de clavicordio en la Corte española—una transcripción en notación moderna y partitura de aquellos *Himnos* de Hotz. Cumplió el ilustre clavicordista y compositor napolitano la misión, acompañando el envío de la transcripción solicitada con una epístola que reproducimos en facsímil, y fué sin duda entonces cuando se puso sobre alguno de los manuscritos originales las líneas divisorias de compás, tan impropias de la notación de música polifónica en el siglo XVI, a fin de facilitar la transcripción en partitura. El libro titulado *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba* reprodujo íntegramente, en notación moderna, ambos *Himnos*.
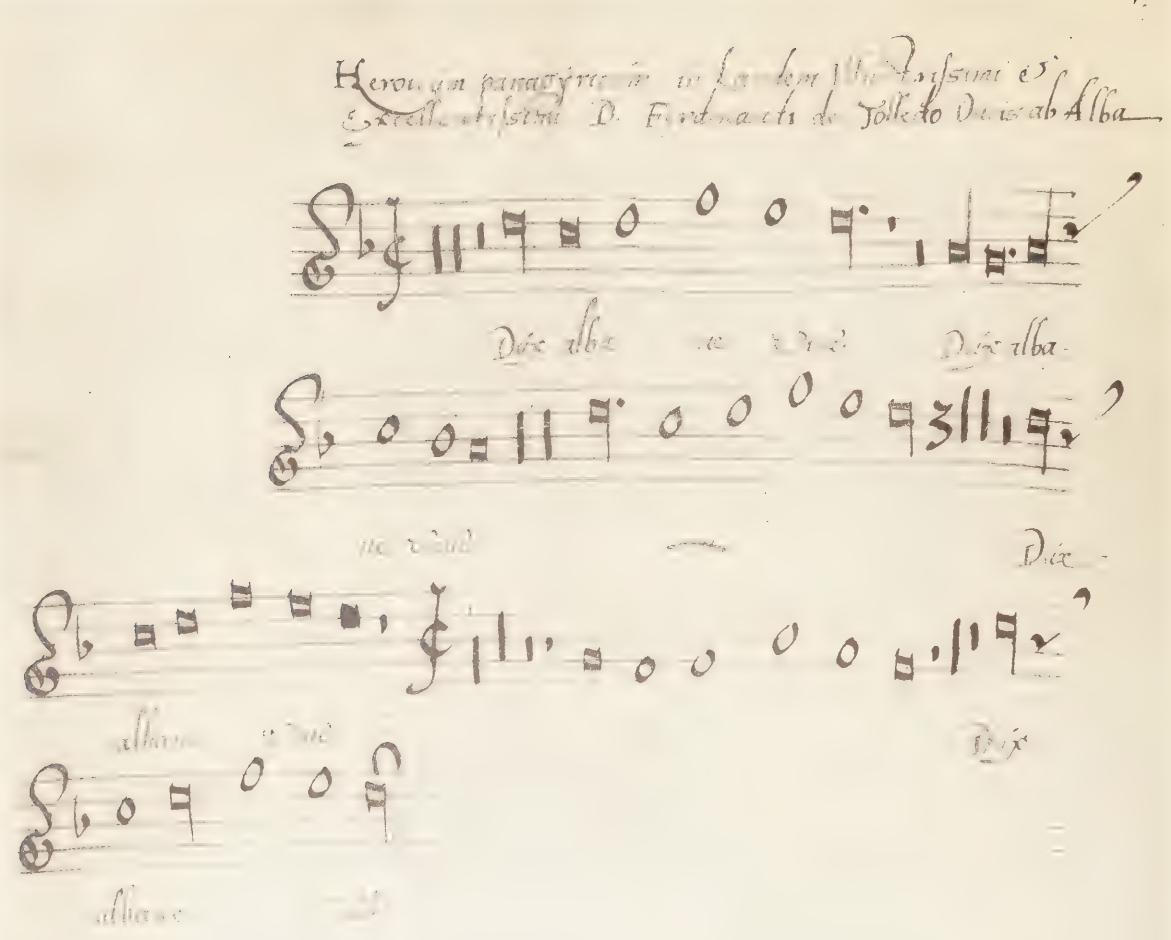
En la carpeta referente a los dos mencionados documentos musicales de Pierre du Hotz, ambos autógrafos, se halla esta nota, escrita por un archivero del siglo XVIII:

«Estos laudos, puestos en música, son originales, y están con sus copias, sacadas por Scarlatti, célebre com-

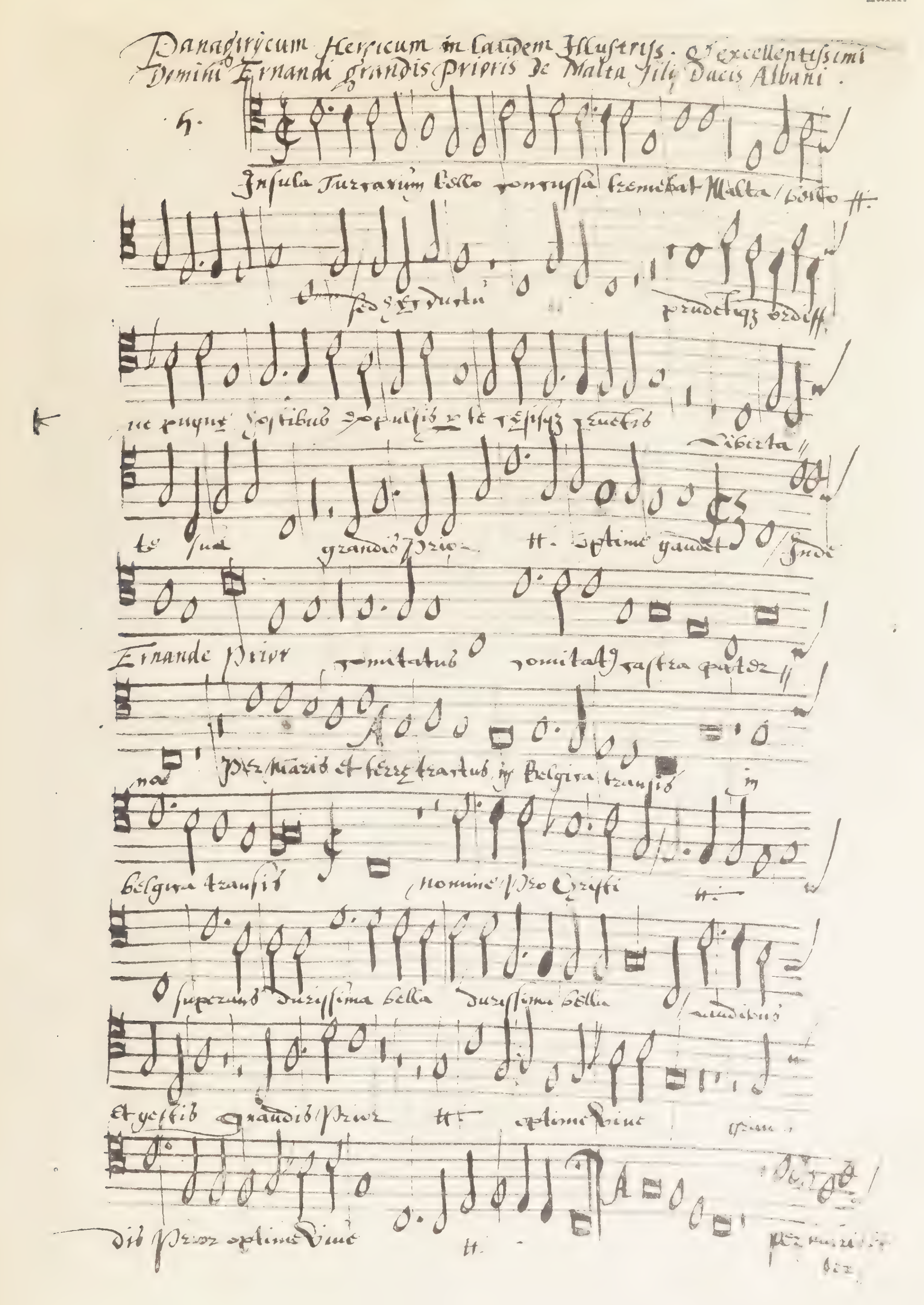
A tresillustre et excellent Prince Monsieur mons[illegible]
le Ducq Dalue gouuerneur des pays bas et capit[illegible]
general De sa Ma.te Vre humble seruiteur

Pierre Du [illegible]

Dedicatoria autógrafa al Gran Duque de Alba, por su maese de capilla en Bruselas, Pedro du Hotz.



Una voz del "Himno" escrito para el Gran Duque de Alba por su maese de capilla en Bruselas, Pedro du Hotz.



Una voz del "Himno" escrito por Pedro du Hotz para el Gran Prior de Malta, hijo del Gran Duque de Alba.

(Las líneas divisorias de compás, trazadas en época muy posterior, son probablemente de mano de Domenico Scarlatti.)

Ecc.mo Sig.re

Non è parso bene aspettare il mio qui felice ritorno per tributarle l'obbedienza mia in questi fogli che includo, non solo mia in ogni atto che si degnerà V. E. comandarmi.

Il pregio delle parole che per essere in Latino prudentemente al gotico stile abbreviato è cagionato maggior mortificatione che agl'altri.

Avrà V. E. scelto ugualm.te le antiche sante vecchie come l'estratto da un cartolone e scritto in partitura per non solo celebrare melodie a cui talmente come perche molti moderni teatristi compositori osservino e si compiacciano (se però vogliono) del vero modo e delle vere leggi di scrivere in contrapunto, ciò in pochi oggi io osservo, e pur lodarli sento. Io non posso uscir di casa. V. E. è Grande è Forte. è Magnanimo e pieno di salute perche dunque non viene a consolarmi con la sua vista? perche forse non ne son degno? è vero. ma dove le virtù di animo han sede se non nel cor de Grandi?

Altro non dico. Prego Iddio l'assista e Benedica a par del suo e mio desio. Amen

Scarlatti

Carta autógrafa de Domenico Scarlatti, remitiendo al XII Duque de Alba la transpcrición en partitura de los "Himnos" compuestos por Pedro du Hotz dos siglos antes.

positor de la Mag.[d] del S.[or] Rey Fernando VI. Se cantaron a los Excmos. Señores el Gran Duque de Alba, D. Fernando Alvarez de Toledo y Pimentel, y al Gran Prior de S. Juan, Don Fernando de Toledo, su hijo. No consta dónde ni cuándo; pero se cree fué en Bruselas en la Cathedral de Sta. Gúdula, que en latín dice: *In Æde Divæ Guldulæ: et oratione finita Deo, Chorus laudes concinit. Galero et ense ab Episcopis Dux pius induitur. Omnia laudatissima celebratione peracta.*

»Este galero y espada lo llevó a Bruxelas Carlos de Eboli, camarero de la Santidad de Pío V, con su bula de gracia y remisio a Su Ex.[a] (que no está en el Archivo), dada en Roma a 21 de mayo de 1569, y hoy están estas alhaxas y la Rosa bendita, que también embió Su Sant.[d] a la Sr.[a] Duquesa, en San Esteban de Salamanca.

»El Archivo puso en mano del Duque mi Señor, difunto abuelo de V. E., estos Laudos la Semana Santa del año 1752, y los tuvo en su poder hasta el lunes 20 de agosto de 1770, que me los entregó con orden de que los tuviese con separación guardados hasta que S. Ex.[a] los pidiesse. Assi lo he executado, y ahora, puestos a los pies de V. Ex.[a] los pongo en sus manos, por si tuviera el gusto de verlos y hacerlos cantar etc.

»La letra en música son versos latinos elegantes

que van copiados de mi mano al principio de cada cuaderno.»

En el reverso de la carta escrita por el insigne clavicordista italiano, acompañando la transcripción de esos *Himnos* de Hotz a notación moderna y en partitura, se lee con otra caligrafía:

«Año de 1752. Scarlatti.—Músico de clavicordio y compositor de S. M.»

Legítimos y justificados reparos ha puesto Carl Krebs, en su mencionado estudio, a la transcripción efectuada por Scarlatti; y en otra hecha por él, que acompaña a su trabajo, salva los contrasentidos existentes en la primitiva por descuido, torpeza o ignorancia del transcriptor, y respeta todos los demás del texto, pues sólo quiso introducir los más indispensables retoques. Igualmente ha mantenido la colocación de la letra, aunque adolece de varias deficiencias, con las cuales se testimonia cuán alejados estaban de la música polifónica del siglo XVI los grandes maestros del XVIII. Para facilitar tanto la ejecución como la lectura, ha introducido Krebs dos alteraciones, a saber: transporte de la composición a una tercera menor baja, y división en compases tomando como unidad la breve, en vez de la semibreve.

CAPITULO III

LA MÚSICA TEATRAL ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVII

I

EL PROBLEMA DE LA ANTIGÜEDAD DE LA ÓPERA ESPAÑOLA

El siglo XVII, musicalmente considerado, no es muy venturoso. Si a la sazón nuestra literatura contaba con Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Mateo Alemán, Quevedo, Gracián y Góngora, y nuestra pintura brillaba con Velázquez, Murillo, Ribera y Alonso Cano, la música patria ve palidecer los resplandores que tan fulgurantemente habían proclamado la gloria del precedente siglo. Frente a los vihuelistas del XVI puede oponer tan sólo guitarristas como Gaspar Sanz y su imitador Lucas Ruiz de Ribayaz; frente a los didácticos del XVI presenta un Cerone sin relieve y un Nasarre de relativa superioridad; frente a aquella pléyade de grandes compositores, muestra a Mateo Romero, conocido por «El Gran Capitán», y Carlos Patiño, en los primeros decenios;

a Sebastián Durón, el introductor de los violines en nuestros templos, y a Antonio Literes, en los decenios siguientes; y además a los cultivadores de música escénica (aunque no por ello abandonaban la producción de otros géneros musicales) José Marín, Juan de Navas, José Peiró y Juan Hidalgo.

Sin embargo, musicalmente considerado desde el punto de vista universal, y no desde el nacional tan sólo, ese siglo XVII es innovador cual pocos. Desdeñando en buena parte aquella polifonía tan floreciente en los Países Bajos y en Italia, entroniza un nuevo régimen: el del canto a solo (incluyendo el recitativo) con bajo cifrado. Y este bajo cifrado va preparando poco a poco su perfección—y también su rutinarismo—no sólo en la música vocal con el «aria», sino en la música instrumental con la «sonata» para uno o varios instrumentos.

La sanción primitiva de ese nuevo régimen se logra en los albores de dicho siglo merced a la famosa *camerata* del florentino Conde de Bardi, naciendo entonces la ópera. Dotada del más alto poder expansivo, pasa la ópera desde Florencia a Venecia, y desde Venecia a Nápoles; y traspone las fronteras de la patria natal para imponerse por suelos germánicos y franceses cuando todavía ostentaba la victoriosa lozanía de su primera juventud. ¿Llegó también hasta nuestro país entonces? Veamos lo que, a tal respecto, consigna una

documentada publicación donde se recoge el resultado de las investigaciones más recientes en relación con diversos problemas históricos, tanto artísticos como científicos, de nuestro país. Esa obra es la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, conocida vulgarmente bajo el título *Enciclopedia Espasa*, por el nombre de su editor. El tomo dedicado a España — y editado en 1923 — contiene los siguientes resultandos y considerandos:

«En el Siglo de Oro de nuestro Teatro, todos los grandes autores que le ilustran compusieron piezas dramáticas destinadas a la música, que intervenía en ellas alternativamente con la pura recitación. En 1629 (de abril a octubre) se representó *La Selva sin amor*, de Lope de Vega.» Tras estas palabras, que reproducimos textualmente, menciona las dos opiniones extremas que se han emitido acerca de la participación que en esta obra tuviera la música: la formulada por Barbieri, quien afirmó resueltamente que toda la obra fué cantada, y la expuesta por Pedrell, quien opinó que sólo se había destinado al canto una parte, llegando incluso a señalar los trozos que, en opinión suya, se declamaban durante la representación. Después de aceptar dicha *Enciclopedia* la segunda opinión, fundándose para ello en que «en nuestro Teatro es frecuente en todas las épocas alternar lo hablado con lo cantado, hasta el punto de llamar ópera a obras que hoy llamaríamos zarzuelas»,

agrega textualmente: «Lo indiscutible es que si *La Selva sin amor* se representó como ópera, fué un hecho aislado o muy poco imitado en nuestro Teatro, pues todas las obras líricodramáticas de nuestros autores del Siglo de Oro son verdaderas zarzuelas, en que la parte cantada tiene importancia bastante menor que la puramente recitada. Basta para convencerse de ello el examen de cualquier obra de Bances Candamo, el autor que más preferentemente se dedicó al género lírico.»

Dos musicólogos tan competentes como Felipe Pedrell y Rafael Mitjana opinan que, aun admitiendo la posibilidad—sólo la posibilidad—de que *La Selva sin amor* fuese una ópera y no una zarzuela, ese producto teatral italiano tardó más de un siglo en tener cultivadores dentro de nuestro país. Invocan, en apoyo de su tesis, un texto firmado por Calderón de la Barca: la *Loa* o prólogo de su *Fiesta de Zarzuela* titulada *La púrpura de la rosa.* Como uno de los personajes alegóricos — llamado «El Vulgo» — anunciase que, bajo el título *La púrpura de la rosa*, se daría una representación escénica

«... que ha de ser
toda música; que intenta
introducir este estilo,
porque otras naciones vean
competidos sus primores»;

su interlocutor—que es, por cierto, «La Tristeza», pues se trata de una alegoría—responde:

«¿No miras cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada?»

A mayor abundamiento, recuerdan aquellos dos musicólogos lo dicho en una obra española escrita un siglo más tarde, la cual, por cierto, alcanzó tan gran popularidad, que sólo la biblioteca musical legada por Fétis a la Biblioteca Real de Bruselas poseía, además de la edición española, representada por dos ejemplares, otras tres, impresas, respectivamente, en francés, italiano e inglés. Dicha obra es el poema *La Música*, por Iriarte, y su autor atribuye el triunfo de la *zarzuela*—género intermedio entre el drama, todo él recitado, y la ópera, toda ella cantada—a las preferencias del público ibero. En efecto, dirigiéndose al ex veneradísimo operista italiano Jommelli, dice Don Tomás de Iriarte en dicha producción poética:

«Así como en Italia has florecido
cuerdo censor, maestro esclarecido,
oh! si en España florecido hubieras!
Digna mención pudieras
haber hecho también de nuestro drama,
que zarzuela se llama,
en que el discurso hablado

ya con frecuentes arias se interpola,
o ya con dúo, coro y recitado:
cuya mezcla, si acaso se condena,
disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.
Tampoco nuestra alegre tonadilla
hubieras olvidado, que antes era
canzoneta vulgar, breve, sencilla,
y es hoy a veces una escena entera,
a veces todo un acto,
según su duración y su artificio.»

Añade Mitjana que, a pesar del eco que pudieron tener aquí las ideas de la *Camerata florentina*, «la ópera propiamente dicha no apareció, sin embargo, en todo el siglo XVII»; mas, en cambio, abundaban las zarzuelas, églogas, fiestas de música y de teatro, comedias armónicas y otras composiciones teatrales donde la música tenía una participación más o menos importante; y a medida que se aproximaba el siglo XVIII, no pasaba un solo año sin que se representasen una o varias de esas obras, las cuales concluyeron por tomar, resueltamente, el nombre de zarzuelas. Entrado ya el siglo XVIII, sentaba sus reales en Madrid la primera Compañía de Opera Italiana, lo cual acaeció en 1703. El ejemplo y la emulación inspiran entonces a los músicos nacionales diferentes *zarzuelas a la italiana*, es decir, óperas,

sin perjuicio de que, adoptando el vocablo de procedencia extranjera y desvirtuando su primitiva significación, denominasen *óperas*, por el solo hecho de contar con trozos cantados, a producciones teatrales que eran zarzuelas, y no podían ser otra cosa, dada la restringida participación que en ellas tenía la música. Cosa curiosa, «las primeras tentativas no se realizaron en la capital», según declara Mitjana, sino en Zaragoza, donde se representó, el 29 de junio de 1712, la ópera *Los desagravios de Troya*, con música del maestro de la Capilla del Pilar D. Joaquín Martínez de la Roca, cuya partitura hubo de estamparse ese mismo año en la imprenta madrileña de Torres, establecimiento tipográfico del cual hablará extensamente este libro en el lugar correspondiente. Otras poblaciones, entre ellas Valladolid, imitaron aquel ejemplo de un ensayo de ópera a la italiana con libreto español, antes de que viera surgir Madrid óperas españolas. Cuando éstas comenzaron a componerse aquí, no tenían de español sino el nombre, siendo sus compositores más fecundos, y tal vez más estimados a la sazón, algunos italianos establecidos en Madrid y favorecidos por la Corte: Francesco Coradini—autor de composiciones a las que no vaciló en denominar, muy audazmente, sin duda, *óperas españolas*, pues si el substantivo reflejaba una realidad, no así el adjetivo que con él se suelda—, su tocayo Corselli, Giovanni Batista Mele, etc. Y, por cierto, los dos

mencionados primeramente se hallan representados en la Biblioteca del Palacio de Liria con varias obras, como se dirá más adelante.

Ni ocioso ni extemporáneo es cuanto viene diciéndose, aunque rebasa los límites cronológicos a que hace referencia el título del capítulo presente, pues plantea un problema de tan capital interés para nuestra historia musical como lo es el de la época en que los españoles comenzaron a cultivar la ópera. Hemos visto la diversidad de pareceres enunciada por Barbieri y Pedrell, y la sumisión de Mitjana a la opinión de este último, reforzada con riqueza de datos, al parecer concluyentes y decisivos. Como causas de tal contradicción, hemos de señalar por una parte, la vaguedad o ambigüedad de las denominaciones, siempre inevitable al proponerse la entronización de todo nuevo género musical (baste recordar a este respecto la confusión y variados sentidos de las palabras «sonata» y «sinfonía» hasta cristalizar en el que hoy, por lo característico, parece excluir a todos los demás); y, por otra parte, lo insuficientemente estudiada que se encuentra la música española, pues existe un vastísimo caudal de textos inexplorados, sin que, por otra parte, resulte fácil reconstruir las biografías de sus autores, porque las fuentes aclaratorias son difíciles de examinar y aun, con gran frecuencia, no menos difíciles de descubrir.

II

UNA ÓPERA CON LETRA DE CALDERÓN Y MÚSICA DEL MAESTRO HIDALGO

El azar favorece los designios de los investigadores curiosos y perseverantes. Y el azar permite dar con valiosos documentos donde menos se podía prever. Esto es, precisamente, lo que me ha sucedido a mí, en relación con el problema de la ópera española en sus orígenes. Por la cuantía de obras musicales, el siglo XVII está deficientísimamente representado en la Biblioteca del Palacio de Liria, pues sólo se conserva allí un documento. Sin embargo, este documento es de importancia capitalísima, pues zanja la referida cuestión histórica, dando la razón a Barbieri con su hipótesis, cuando creía que, a la sazón, se habían escrito óperas españolas, y quitándosela a Pedrell y a Mitjana, cuando sentaron la conjetura contraria, basándola en razones de gran peso, que sólo podrían ser esterilizadas mediante una prueba concluyente en contrario, como lo es la suministrada por el aludido manuscrito musical.

Ese documento valiosísimo es el primer acto de

Celos aun del aire matan, con letra de Calderón de la Barca y música del maestro Juan Hidalgo. Y como todo él tiene música, no cabe ya duda de que, a mediados del siglo XVII, se escribieron en Madrid óperas—con letra y música de autores nacionales—, aunque el neologismo *ópera* no hubiera entrado aún en el idioma castellano, y, por tanto, faltase en la portada del correspondiente manuscrito musical esa voz, tan extraña entonces a nuestra lengua como popular habría de serlo dos siglos después (1)—marcado el contraste entre la ópera y la zarzuela, con la restauraciónd el género netamente nacional que bien denodadamente emprendieran Barbieri, Gaztambide y otros compositores—, tras un largo período de confusiones y equívocos del que da fe plena el siglo XVIII, en el cual era corriente llamar

(1) En 1639—es decir, veintitrés años antes de que se escribiese *Celos aun del aire matan*—se aplicó por primera vez la palabra *ópera* a esa clase de composiciones, gozando, al parecer, de tal primicia la obra de Cavalli *Le Nozze de Teti e Peleo.* Hasta entonces los italianos llamaban a la «ópera» *favola in musica, dramma musicale* o simplemente *dramma.* Pero en Venecia, que fué la población donde se estableció el primer teatro público de ópera, solían encabezarse con el rótulo *Opera musicale* (es decir, *obra musical*) los libretos vendidos a los espectadores. Y, como dice Romain Rolland, es muy probable que los extranjeros, muy numerosos en esas representaciones teatrales venecianas, en donde tenían reservados sus palcos ciertos príncipes alemanes, creyesen que la palabra *ópera* se aplicaba exclusivamente a los «dramas con música» o «fiestas cantadas», como decíamos los españoles.

óperas a las zarzuelas, porque en ambos géneros teatrales entraba la música.

Tan valioso documento musical del Palacio de Liria dice en su portada textualmente:

MUSICA DE LA COMEDIA ZELOS AUN DEL AYRE MATAN = / PRIMERA JORNADA = / DEL / = M,° JUAN HIDALGO =

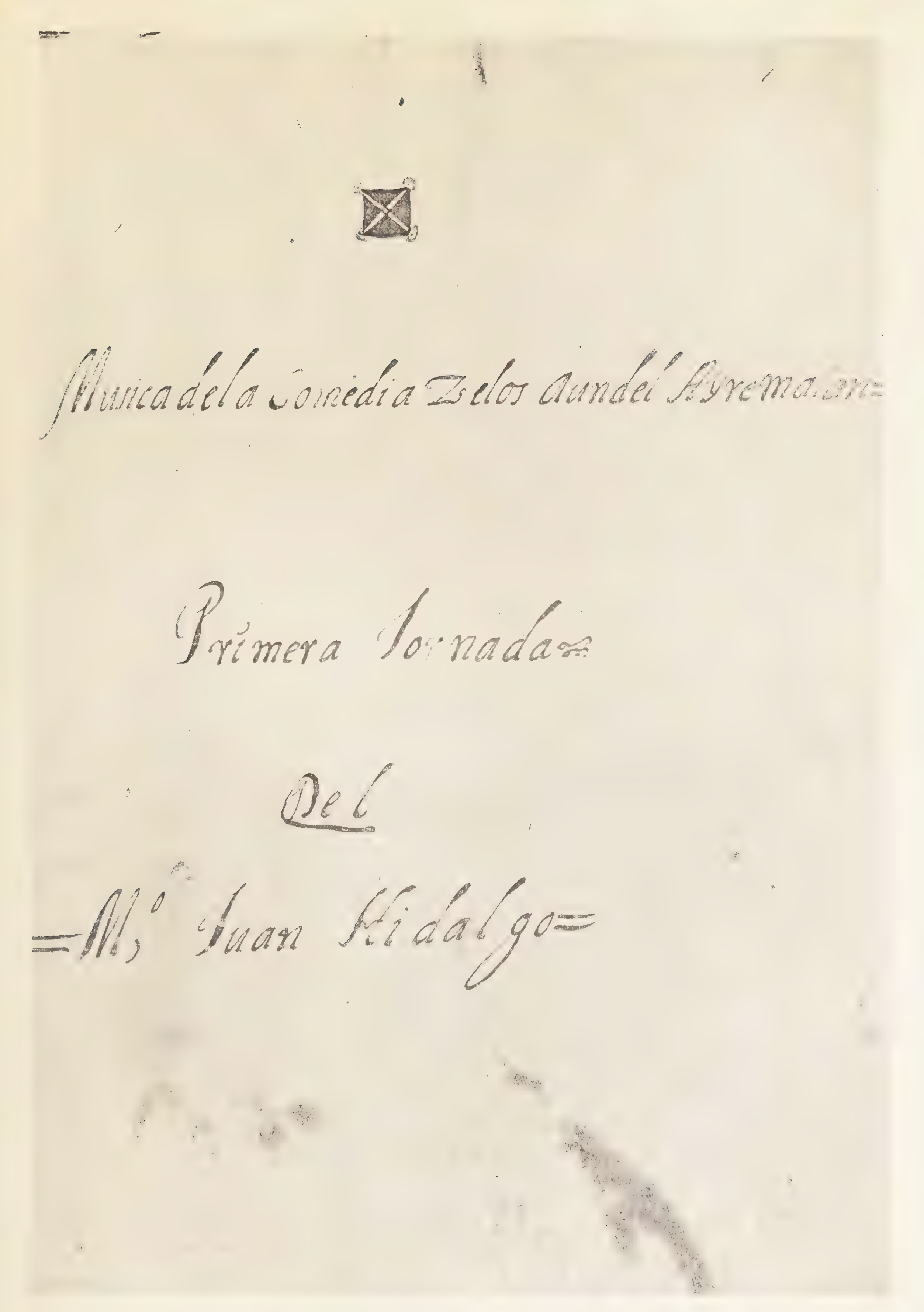
¿Qué lugar ocupa *Celos aun del aire matan* en la producción literaria de su libretista? Dos criterios podemos admitir acerca de este punto: el cronológico y el ideológico.

Si se adopta el primero, podrá ser una provechosa guía el Catálogo cronológico de las comedias calderonianas reconocidas por el propio autor como suyas en carta al Duque de Veragua, y reproducido por la Real Academia Española en su edición de *Teatro escogido* de dicho escritor. Vemos aquí establecidos cinco períodos, a saber: Calderón estudiante y caballero particular (de 1613 a 1625), con seis obras teatrales; Calderón soldado en Milán y Flandes (de 1625 a 1635), con 25 obras; Calderón soldado y cortesano en Madrid (de 1635 a 1648), con otras 25 obras; Calderón poeta palaciego, seglar y en Madrid (de 1648 a 1651), con 25 obras más, y, por último, Calderón eclesiástico y poeta palaciego (de 1652 a 1681), con 30 obras. En este

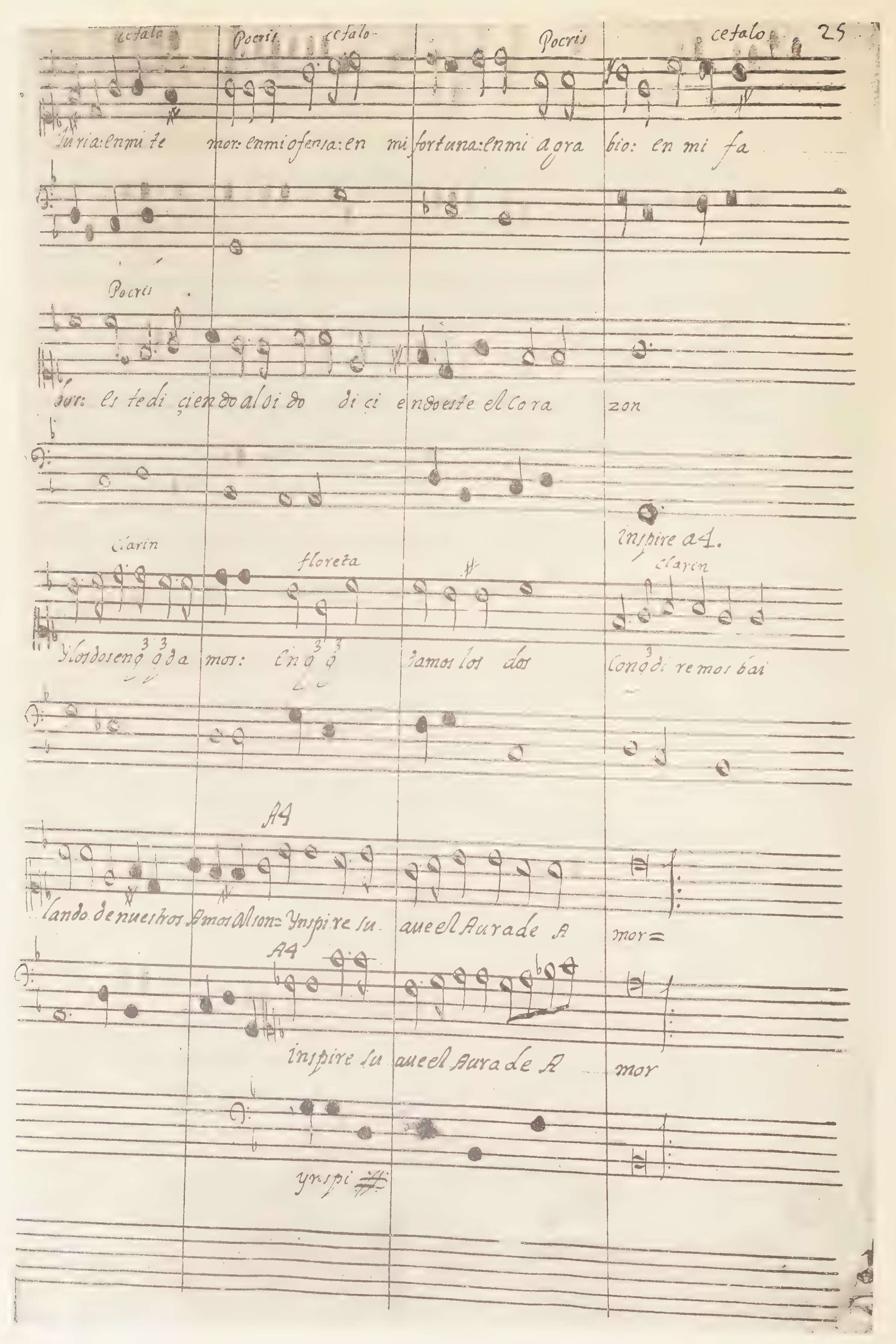
último período aparece incluído *Celos aun del aire matan*, figurando con el número 100 en la lista, y como escrito en el año 1662.

Si se acepta el criterio ideológico, *Celos aun del aire matan* puede clasificarse entre las comedias mitológicas, como así lo hizo A. F. Schack en su *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, cuya traducción a nuestro idioma, firmada por D. Eduardo de Mier, figura en la *Colección de Escritores Castellanos*. He aquí lo que acerca de esa producción calderoniana dice el expresado autor alemán: «Con la fábula de Céfalo y Proclis, de las *Metamorfosis*, de Ovidio, VII, 794, aparece también en íntimo y artístico enlace el famoso Heróstrato, que incendió el templo de Diana. Este drama es uno de los mejores de su clase y contiene muchos rasgos de verdadero genio.»

Casi todas las comedias mitológicas de Calderón se escribieron por mandato real, para su representación en la Corte con motivo de algún acontecimiento solemne, como bodas, etc. Estas producciones prodigaban lluvias de fuego, terremotos, apariciones de divinidades y otros artificios que permitían el lucimiento de lós escenógrafos y tramoyistas en el Buen Retiro. Y además ofrecían con frecuencia partes de canto y danza, que les daban semejanza con la ópera. «La música, reducida primero a la guitarra y al canto de jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de la har-



Portada de la ópera "Celos aun del aire matan," con letra de Don Pedro Calderón de la Barca y música del maestro Juan Hidalgo.



Una plana de la ópera "Celos aun del aire matan". (Año 1662).

monía—como ha escrito Jovellanos con referencia al teatro que se alzó en el Buen Retiro bajo los auspicios de Felipe IV—, cantándose a tres y a cuatro, y el encanto de la modulación, aplicada a la representación de algunos dramas, que del lugar en que más frecuentemente se oían tomaron el nombre de zarzuelas. La danza añadió con sus movimientos, medidos y locuaces, nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos.» Adolfo Fr. Schack, por su parte, sostiene que de todas las comedias mitológicas calderonianas sólo una, la titulada *La púrpura de la rosa*, fué destinada íntegramente al canto, con lo cual queda sobrentendido que todas las restantes hacían alternar, a lo sumo, partes cantadas y partes declamadas.

¿Es cierta tal afirmación? El manuscrito existente en el Palacio de Liria no ofrecerá a los más exigentes una prueba conclusiva de lo contrario, porque sólo contiene un acto, pero permite no sólo sentar una hipótesis incontrovertible, sino afirmar con toda certeza que se cantó íntegramente *Celos aun del aire matan*.

Es de suponer que se representó *La púrpura de la rosa* con la complacencia del auditorio, el cual acogió gustosamente ese modelo de ópera española, y que no vaciló Calderón en repetir la prueba con una nueva ópera, entregando el libro de *Celos aun del aire matan* al maestro Juan Hidalgo, tan popular en su tiempo como olvidado en nuestros días por todo el mundo,

salvo por algunos eruditos. Existe la demostración de que Hidalgo puso música a todo el primer acto, desde el verso inaugural hasta el último, de esta nueva obra calderoniana, a la cual la anterior sólo había antecedido en dos años cuando más, y resulta inverosímil que los otros dos actos fuesen total o parcialmente declamados, y no cantados en su totalidad desde el principio hasta el fin.

¿Por qué no estaban acoplados al primer acto o jornada los otros dos, en este manuscrito musical? Acaso por razones de comodidad, para que la obra fuera menos voluminosa y más manejable. Acaso, también, porque cada jornada se había cantado en un día distinto, en vez de hacerse la representación seguida. Esta última hipótesis, inverosímil según nuestras prácticas teatrales, se basa en una costumbre usual a la sazón. Así, por ejemplo, en las fiestas celebradas en Burgos entre los días 19 y 23 de noviembre de 1679, con ocasión de la primera entrevista de Carlos II y su esposa María Luisa de Borbón, «festejó el Rey a la Reina luego con la primera jornada de *Eco y Narciso*, continuando en las dos restantes noches lo que faltaba de ella con una Loa discreta y cortesana para tan digno asunto», como decía la *Gaceta* del 21 de noviembre de dicho año.

* * *

Tiene tal importancia ese manuscrito musical de Hidalgo como documento para ayudar a reconstruir la historia de nuestra música escénica en el siglo XVII, que debemos dedicar extensos comentarios a la letra y la música de *Celos aun del aire matan*.

Esta producción tiene tres actos, y por personajes, a Céfalo, Eróstrato, Clarín, Rústico, Diana, Pocris, Floreta, Aura, Megera, Alecto y Tesífone. Además requiere un Coro de Hombres, uno de Ninfas y otro de Zagales. La suntuosidad del espectáculo y la participación de la música aparecen indicadas concretamente por Calderón en algunas escenas de los diversos actos. Así, en la jornada primera, «salen por una parte un Coro de Ninfas y Pocris, trayendo en medio de todas a Aura, cubierto el rostro, y por otra a Diana con venablo y las demás con flechas». Con esta escena se inaugura la obra, cantando en ella, alternativamente, diversos solistas y el coro. La jornada segunda contiene las siguientes acotaciones: «Dentro gritan pastores y salen cantando todos los músicos y detrás de ellos Céfalo, Eróstrato y Clarín.» Más adelante aparece Aura «en el aire, en un carro tirado de camaleones y cantando bajo el tablado», y después se descubre «la perspectiva del incendio, y Aura volando sobre el fuego». En el tercer acto se divide un peñasco en cuatro partes, «y descúbrese a este tiempo el salón regio, con los fondos de retretes y jardines», y «Alecto canta bajo al

oído, y ella repite con despecho lo mismo, de modo que para la música son dos, y para la representación no es más que uno, porque lo uno ha de ser repetición de lo otro.»

La acción, algo complicada por los numerosos personajes que en ella intervienen, se cierra con esta moraleja, que da fin a la postrera jornada:

«Si celos del aire matan,
también del aire favores
dan vida, porque se vea
en Aura, en Céfalo y Pocris,
que aunque son nobles también las venganzas,
tal vez blasonadas desdicen de nobles.»

Hemos consultado varias ediciones de la producción calderoniana, entre ellas la publicada por la Real Academia Española, la incluída en la Biblioteca Rivadeneyra, la publicada por Juan Jorge Kiel en cuatro tomos, bajo el título *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, y editada el año 1829 por la «Casa de Ernesto Fleischer, Plaza Nueva, N.° 626. Leipsique», y otra más antigua, y más interesante a nuestro intento, que es un ejemplar impreso, desglosado de una colección, el cual ocupa las páginas 259 a 292, sin que allí conste ni el pie de imprenta ni el año de estampación. Este ejemplar, existente en la Biblioteca Municipal de Madrid, lleva el título siguiente:

«La Gran Comedia ZELOS AVN DEL AYRE

MATAN. Fiesta cantada que se hizo a sus Magestades en el Coliseo del Buen Retiro.»

Cotejadas esas ediciones con el texto literario que acompaña al manuscrito musical de la Biblioteca del Palacio de Liria, se notan leves variantes, cuyo examen será objeto algún día de un estudio especial. Sólo mencionaremos aquí una, como ejemplo curioso. El manuscrito de Hidalgo contiene los siguientes versos:

«Ya que a la deidad de Venus
dejando en nueva mansión,
de ser de los bosques ninfa,
ninfa de los vientos soy.»

En el ejemplar impreso de la Biblioteca Municipal, los dos primeros versos aparecen transformados del siguiente modo:

«Ya que alada hija de Venus
dejando en nuestra mansión.»

El rótulo transcripto asocia dos títulos genéricos que hoy parecen antagónicos: «Gran Comedia» y «Fiesta cantada». En nuestros días se lo hubiera denominado «Opera», pero, como ya se advirtió anteriormente, nuestro idioma no estaba familiarizado a la sazón con tal vocablo, el cual hubiera constituído un neologismo curioso para los eruditos y un misterio indescifrable para el vulgo, si con él se hubiera encabezado *Celos aun del aire matan.*

La ambigua denominación «Fiesta cantada» no permite deducir qué participación tuviera la música, ni menos suponer que esa intervención había de ser total. Tampoco se declara en dicho título, según costumbre de la época en casos análogos, quién fuera el compositor, pues lo esencial era, sin duda, el nombre del libretista. Bien podemos disculpar tal preterición cuando el firmante del libro alcanzó un prestigio tan glorioso como D. Pedro Calderón de la Barca, y cuando en sus obras escénicas se preocupaba no sólo de la belleza literaria, sino del interés visual, anticipándose en dos siglos, bajo tal aspecto, al poeta-músico Ricardo Wagner, sobre el cual hubo de influir, por cierto, y muy visiblemente. ¿No recuerda la cabalgada de las Walkyrias ese viaje aéreo de Aura—el personaje de *Celos aun del aire matan*? ¿No recuerda la escena del fuego encantado en la aludida jornada de *El anillo del Nibelungo* aquella «perspectiva del incendio» en que la misma Aura aparecía volando sobre el fuego rojo? ¿Y no es lógico afirmar que nuestro famoso dramaturgo y el creador del drama musical sentían análogas predilecciones por lo que el mismo Calderón había denominado «lo sonoro de la música» y «lo aparatoso de las tramoyas»?

Abandonando esta digresión, que nos ha transportado a la Alemania del siglo XIX, para volver a nuestra España del siglo XVII, hemos de lamentar cuan poco explícitos fueron nuestros autores teatrales de pasadas

épocas al exponer la participación que en sus obras tenía la música, así como también la costumbre corriente de dejar en la sombra a sus colaboradores musicales, sin tomarse la molestia de mencionar sus nombres siquiera, a no ser excepcionalmente. Tal retraimiento ha permitido aventurar conjeturas como la expuesta por Mitjana en la *Histoire de la Musique* de la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, al decir lo que traducimos a continuación:

«Es considerable la cantidad de poemas escritos por los grandes dramaturgos españoles para las «Fiestas musicales», en el género de «zarzuelas», «églogas» o «comedias harmónicas», durante el siglo XVII. Solamente Calderón, además de las obras que hemos citado especialmente, ha compuesto, para ser puestas en música, toda una serie cuyo estudio ofrece gran interés. Mencionemos en este grupo *La púrpura de la rosa*, o sea la fábula de Venus y Adonis, la única que, según él, estaba dedicada toda ella al canto, pero que nos parece, en verdad, que es una zarzuela como las restantes; *Celos aun del aire matan*, concepción exquisita; *El golfo de las Sirenas...*»

La existencia de *Celos aun del aire matan* como ópera y no como zarzuela, permite admitir, sin ningún género de duda, que también fué ópera, y no zarzuela, *La púrpura de la rosa*, y acaso también algunas otras producciones no calderonianas cuyos respectivos manus-

critos musicales tal vez duermen hoy en algún archivo mal explorado o desconocido por completo. Y cuando en *La púrpura de la rosa* declaró Calderón cuán arriesgado era que la «cólera», es decir, la vivacidad española sufriese «toda una comedia cantada»—y obsérvese que aquí se dice «comedia cantada» en vez de «ópera», por las razones antes expuestas—, cabe suponer, a primera vista, que hablaba por experiencia, considerando la acogida que el auditorio español había concedido a diversas «óperas» o «comedias cantadas», ya del propio Calderón, ya de Lope de Vega, ya de otros dramaturgos contemporáneos, cuya representación había antecedido a la de *La púrpura de la rosa.*

Digamos aquí ahora, en relación con esta última obra, que si el texto de la loa que la antecede presenta cierta ambigüedad, por lo cual pudiera suponerse que se trataba de una «zarzuela»—empleada esta palabra en el sentido moderno de obra con partes declamadas y partes cantadas—, no cabe ya duda de que se trataba de una ópera, porque constituía una novedad. Precisamente el personaje a quien se confió el papel de Vulgo así lo da a entender, añadiendo que tendrá

«en la duda de que yerre,
la disculpa de que inventa.»

Y la «invención», en este caso, no podía referirse sino a esa novedad de que fuese cantada toda la obra,

novedad bien legítima, aun admitiendo que *La selva sin amor*, de Lope de Vega, había sido también ópera, pues habiéndose estrenado ésta en 1629 y aquélla en 1660, los treinta años largos transcurridos entre ambas producciones fueron suficientes para olvidar ese primitivo ensayo, y que considerase Calderón el suyo como un invento, cuando intentó «introducir este estilo» de una comedia cantada en su totalidad para que otras naciones viesen en la nuestra

«competidos sus primores».

* * *

El colaborador musical de Calderón en *Celos aun del aire matan* se llamaba Juan Hidalgo. Este compositor, como tantos otros músicos españoles de su tiempo, es una personalidad de valía indiscutible, cuyo nombre cayó en el olvido y cuya vida, apenas conocida hoy, difícilmente podrán reconstruir los biógrafos detalladamente.

Sábese de Hidalgo que fué «músico de arpa» en la Real Capilla, figurando, bajo tal concepto, en la nomenclatura de «Gajes que han ganado en la Real Capilla del Rey Nuestro Señor, las personas que han servido en ella, en este tercio postrero de 1637», y que inventó un instrumento, del cual ha dado cuenta el cantor de la Real Capilla y cronista del Monarca Felipe IV,

Lázaro Díez del Valle y de la Puerta, al decir textualmente: «El instrumento que llaman Clavi-harpa, fué inventado por Juan Hidalgo, músico de harpa de la Real Capilla de Felipe IV, en cuyo tiempo floreció, siendo eminente músico y compositor, de lindo gusto, de tonos divinos y humanos.» (Recuérdese aquí que, a la sazón, en el vocabulario musical la palabra «tono» podía considerarse, en cierto modo, como sinónima de «composición» u «obra musical», y el adjetivo «humano» equivalía a «profano», con lo cual un cronista contemporáneo de Hidalgo nos lo describe como autor de obras tanto religiosas como profanas.) La Sección de Bellas Artes de nuestra Biblioteca Nacional conserva en manuscrito varios «Rezitativos», «Solos», «Duos» y «A cuatros» firmados por este arpista, y encabezados algunos con los rótulos genéricos: «Tono humano» o «Tonada humana». También Pedrell recogió y publicó diversas composiciones escritas por Hidalgo.

Colaborador musical de Calderón, puso Hidalgo música a la obra escénica que dicho dramaturgo escribió con el título *Ni amor se libra de amor*. Ese manuscrito musical se halla también en la expresada Biblioteca y de él dijo Mitjana muy acertadamente: «Toda la fábula está envuelta por coros del más suave efecto, que le dan una atmósfera de alta idealidad... La emoción debía llegar al máximo en la postrer escena que forma el patético desenlace, cuando un coro misterioso

y escondido murmura el más dulce de los arrullos.»

¿Qué valor técnico y artístico tiene la música de *Celos aun del aire matan*? Desde luego, como documento histórico que permite reconstruir una faceta del arte español, es de interés sumo. Escrita esta obra en un período de transición, en el que chocaban dos tendencias disímiles (la representativa del pasado con sus riquezas polifónicas exuberantes y sus modos eclesiásticos, y la representativa del porvenir—de un porvenir que hoy es pretérito, bien entendido—con la monodía acompañada sobre un bajo continuo, cifrado o no, y la tendencia a la cristalización en dos modos exclusivos: el mayor y el menor), pronúnciase Hidalgo resueltamente por el estilo monódico y el recitado. Sabemos que el nuevo estilo fué introducido en Alemania, merced a Heinrich Schütz, en 1619; pero ignoramos cuándo se le importó en España. Ello no impide que Hidalgo pusiera algunos coros; mas estos «números», si cabe designarlos así, se atienen al espíritu español, que en sus famosos *cuatros*—o composiciones vocales a cuatro voces—hubo de dar, a través de varios siglos, una nota nacional bien típica.

Quien se atuviese a la opinión usual, que considera la producción teatral italiana como la gran prodigadora de virtuosismos vocales, casi con exclusión de otras modalidades artísticas—olvidando que antes de instaurarse allí la monodía acompañada se había recogido

la tradición polifónica exportada de los Países Bajos para elevarla a cumbres altísimas, y desconociendo que los primeros productos del nuevo estilo representativo destacaban una sequedad y rigidez excesivas—podrá suponer que la obra de Hidalgo, influída por novísimas corrientes italianas, también hubo de prodigar floreos y ornamentos melódicos para lucimiento de los cantantes. Nada más lejos de la realidad, sin embargo, que tal suposición. La monodía italiana, en sus albores, tenía una sencillez grandísima, y en la adaptación del texto solía cultivar un silabismo antimelismático, salvo contadas excepciones. El respeto al a palabra fué la más importante regla entre los teóricos de la *Camerata florentina*. Según ellos, no bastaba con que se comprendiese el sentido; además debía observarse una pronunciación y acentuación correctísimas, cosas que con el contrapunto y el estilo madrigalesco eran imposibles, pues el verso, a fuerza de quebrar su ritmo propio, se confundía casi con la prosa, como hubo de notar Galileo. Condenóse la costumbre, imperante entre los madrigalistas, de repetir una o varias veces una palabra o un grupo de ellas; y se condenaron también los trinos, trémolos, vocalizaciones y otros ornamentos que los cantantes venían usando desde antiguo. A Caccini le recomendó Bardi que no abusase de tales adornos, y lamentó que la fuerza de la costumbre impidiese abandonarlos completamente; y Caccini se inclina más al

«arioso» que al «aria», si se puede decir así, usando un anacronismo que aclara la idea. La declamación de las primeras óperas italianas se desarrollaba muy rápidamente, en suma. Aquellos alardes de virtuosismo vocal desenfrenado no se ven en los operistas de la primera ni de la segunda hora. No se ven en Jacobo Peri y Giulio Caccini, que instauraron el estilo representativo en la *Camerata florentina* del Conde Bardi; ni en Stefano Landi y Virgilio Mazzochi, que lo transportaron al Palacio romano de los Príncipes Barberini; ni en Claudio Monteverdi, y sus inmediatos continuadores Francesco Cavalli y Jacobo Melani, que nutrieron el repertorio cuando en Venecia se estableció el primer teatro público de ópera. Veíanse, sí, pero contenidos y refrenados, en otras composiciones italianas firmadas por Marco de Gagliano, Pietro Benedetti y Benedeto Ferrari, en los años 1608, 1611 y 1613, respectivamente, como puede observarse consultando los ejemplos musicales insertos por Riemann en su copioso *Handbuch der Musikgeschichte*. Es preciso que transcurran muchos años, y que la ópera florezca en Nápoles, para hallarlos en Alessandro Stradella, el precursor de su tocayo Scarlatti. Stradella sí que muestra el florecimiento abusivo de esas ornamentaciones vocales vacuas, con finalidad puramente sensorial, llegando a poner hasta 65 notas de valores rápidos sobre la palabra «tiranno», y otras 97 sobre la palabra «furor». Pero cuando Hidalgo escribió

en España *Celos aun del aire matan,* Stradella era todavía un niño sin uso de razón, y nadie, en nuestro país, podía tener el menor presentimiento de que algún día hubiese de privar en Madrid aquel «farinellismo»—es decir, aquel abuso del *bell canto* en un sentido de virtuosidad desenfrenada—que, transcurrido un siglo largo, condenó Carlos III para reaccionar contra los gustos musicales vigentes en el reinado anterior, como ha referido un Duque de Fernán Núñez en cierto documento epistolar de 31 de mayo de 1769.

La obra de Hidalgo, por otra parte, muestra influjos directos de la tradición nacional, es decir, de la representada por Juan del Encina y por los romances que nuestros vihuelistas del siglo XVI habían recogido y transcripto en su peculiar escritura sobre exagramas cifrados. Porque conviene reaccionar contra la suposición, harto difundida, de que vino a surgir poco menos que de súbito, y en Italia, la monodía acompañada armónicamente—empleamos este último adverbio porque el bajo cifrado no es, en realidad, sino un sistema rudimentario y sin sistematizar aún de los principios armónicos que hubieron de suceder y oponerse a los principios polifónicos anteriormente reinantes—; y es oportuno señalar que entre los iniciadores de la melodía sostenida con acordes figuraban, precisamente, esos vihuelistas nuestros, comenzando por Luis Milán, medio siglo antes de que la *Camerata florentina* del Conde

Bardi asombrase al mundo con su innovación trascendentalísima.

Un examen somero del manuscrito musical *Celos aun del aire matan* ilustra sobre las costumbres, tendencias y gustos musicales de aquel tiempo. La escritura tiene ya líneas divisorias de compás—como la habían tenido, y precisamente por dirigirse a indoctos, aquellas obras que enriquecen nuestra literatura vihuelística en el siglo XVI—; pero en vez de seguirse una división exacta, acóplanse a veces varios compases entre dos líneas divisorias, lo cual dificulta la lectura, contribuyendo a ello, por otra parte, el uso simultáneo de la notación blanca y la negra.

Sólo existe la parte vocal, con el correspondiente bajo continuo sin cifrar, siendo de advertir que éste va puesto en clave de *do* en cuarta línea si el canto está en la clave de *sol*, y figura escrito en clave de *fa* en cuarta línea si el canto está en clave de *do* en primera línea. Faltan los papeles de orquesta, pues sin duda se copiaron aparte; pero es fácil deducir el puesto que a ésta hubo de asignarse a la misma. Cuando se representaban por entonces obras declamadas dábase, inevitablemente, a modo de obertura, un «cuatro de empezar», cantado casi siempre a cuatro voces, de donde tomó su nombre, y confiándose su interpretación a las damas de la compañía. A veces reforzábase la audición vocal con un acompañamiento de arpa o de

vihuela. Las representaciones de zarzuelas, comedias armónicas y otras obras que intercalaban la música de un modo constante o alternativo, ocupaban una cantidad mayor de instrumentos—cuya especie y número se ignora hoy, a falta de documentos que den luz sobre la materia—, pero que, a buen seguro, eran los mismos que usaba la Capilla Real para sus solemnes funciones religiosas.

Tuvo esta Capilla, en 1633, dos bajones, un bajoncillo, tres arpistas—uno de ellos, precisamente, Juan Hidalgo—, dos músicos de vihuela, dos músicos de violón, más chirimías y cornetas; y dos años después se agregaban a dicha corporación filarmónica siete violines. Aproximadamente, estos mismos elementos instrumentales debieron de intervenir en la ejecución de *Celos aun del aire matan*, aunque su misión se redujo a repetir la parte cantada y reforzar, también con duplicaciones, las armonías del bajo continuo. No será inoportuno recordar que, a la sazón, tenían ciertas obras algunas agregaciones especiales, como las de chirimías y cajas, si lo reclamaba la índole del asunto.

Celos aun del aire matan enuncia con toda claridad el tipo de recitado, pero no dibuja el tipo de aria. Si da intervención a los coros, es en la típica forma nacional de los «a cuatro». Faltan aquí preludios, interludios y epílogos instrumentales. Síguese el texto literario sin inútiles y enojosas repeticiones de frases, palabras y

sílabas. Reina, en suma, una austeridad muy notable, a la que contribuye la misma tonalidad, bien indecisa, pues fluctúa entre los modos mayor y menor, sometida—voluntaria o involuntariamente—al influjo de los modos eclesiásticos. Obsérvanse algunas intenciones expresivas, como la tendencia al modo menor con un carácter patético, un cromatismo insinuado que subraya ciertas situaciones psicológicas, y una cadencia rota cuando Céfalo pide que le maten a él para salvar a Aura... En la primera escena se ve reinar la forma estrófica, presentándose la frase del coro a modo de *Leitmotiv*. No faltan aciertos expresivos. Uno de ellos es el de la melodía que subraya el lamento:

«¡Ay, infeliz aquella
que hizo verdad a ver quien de amor muere!»

Es otro acierto expresivo el de poner dos coros alternados en la escena final de la jornada primera y en seguida unirlos para decir la última frase.

Obsérvase, a falta de virtuosismos vocales que hubieran dificultado la interpretación, el uso de una tesitura altísima, pues las voces femeninas tienen que cantar frecuentemente las notas *sol* y *la* escritas sobre el pentagrama.

El examen del primer acto de *Celos aun del aire matan* hace bien sensible la pérdida de los dos res-

tantes. La alegría de hallar un documento musical decisivo para la historia del Arte español en el siglo XVII hubiera sido completa sin esa falta, que deja incompleto tan valioso manuscrito.

* * *

Ahora, para concluir este capítulo, haremos unas consideraciones históricas complementarias.

Tenemos la prueba documental de que *Celos aun del aire matan* merece ser calificado como «ópera», pues se trata de una producción en la que no hay partes declamadas, ya que todas son cantadas. Ello prueba que hacia mitad del siglo XVII ya se cultivó en España esta clase de composiciones; afirma, contra la suposición de Mitjana, que *La púrpura de la rosa*, con letra del mismo Calderón, también fué una ópera; fortifica la creencia defendida por Barbieri, y negada por Pedrell, de que fuera ópera, igualmente, *La Selva sin amor*, con letra de Lope de Vega; y explica que, a falta de nombre adecuado—y no era posible aplicar el de «ópera» por razones cronológicas explicadas ya suficientemente—, se le diera el de «comedia» en el manuscrito musical que posee la Casa de Alba, y el de «fiesta cantada» en las ediciones impresas del texto literario, a *Celos aun del aire matan*, como se le había dado el de «representación musical» a *La púrpura de la*

rosa bajo el título general que englobaba la loa introductiva y la obra principal, sin perjuicio de que ésta fuese denominada «fiesta de zarzuela». *La Selva sin amor* recibió el subtítulo «égloga pastoril», sin indicar si la obra se cantaba total o parcialmente; pero de la participación que en ella tuvo la música da idea bien cumplida la dedicatoria al Almirante de Castilla, cuando el vate publicó el texto literario en 1630, pues allí se lee textualmente: «No habiendo visto V. Excelencia esta Egloga, que se representó cantada a Sus Majestades y Altezas, cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte con menos cuidado la imaginase V. Excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos.» Y algunas líneas después añadía Lope de Vega el siguiente dato: «Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro sin ser vistos, a cuya armonía cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras y los demás afectos.» La novedad en España, a la sazón, sólo podía estar en que la obra se cantase totalmente, pues la intervención musical venía siendo corriente en nuestro Teatro desde antiguo, como se ha visto al hablar de Juan del Encina y sus *Eglogas;* y se atestigua que la música tuvo participación preponderante, recogiendo la declaración hecha por el poeta de que sus versos fueron lo que menos había en la citada «égloga pastoril». ¿Quién puso la mú-

sica a *La selva sin amor?* Sábese que tal misión incumbió a Juan Hidalgo en *Celos aun del aire matan*, y es probable que este mismo compositor hubiese colaborado con Calderón en *La púrpura de la rosa*. Se ha presumido que el colaborador de Lope de Vega en *La selva sin amor* había sido Bernardo Clavijo; pero Barbieri rechaza tal hipótesis, porque Clavijo había fallecido tres años antes de aquel en que se representó esta égloga, y supone que el autor pudo ser Carlos Patiño o uno de los organistas Francisco Clavijo y Sebastián Martínez Verdugo.

Ante tales ambigüedades en la calificación de estas obras dramáticas del siglo XVII, sería interesante conocer con toda exactitud la participación que la música hubo de tener en otras dos obras escritas por Calderón, con la mención de «zarzuelas», cuyos títulos son *Eco y Narciso* y la «égloga piscatoria» *El golfo de las Sirenas*, esta última precedida de una loa y seguida de una mojiganga. Y sería oportuno conocer cuántas otras obras tuvieron música en su totalidad — suponiendo que las hubiese —, constituyendo, por tanto, verdaderas óperas, en ese siglo XVII, con la expresión de los compositores que las produjeran y los lugares donde se cantaran, si llegaron a cantarse. Porque es bien admisible que *La selva sin amor*, *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* no fueron las únicas óperas españolas del siglo XVII. Las rotulaciones que

se aplican a los respectivos textos literarios, por faltar hoy la música que pudiera determinar su exacta calificación, se basan con frecuencia en lo arbitrario. Así, por ejemplo, el «Indice de géneros» literarios impreso en el tomo postrero de la *Biblioteca de Autores Españoles*, de Rivadeneyra, agrupa, bajo la denominación «zarzuela», cinco producciones dramáticas, y todas ellas de Calderón precisamente, a saber: *Eco y Narciso*, *El golfo de las Sirenas*, *El laurel de Apolo*, *La púrpura de la Rosa* y *Celos aun del aire matan*.

Si repasamos la historia de la ópera en diversos países, el hallazgo de la música que el maestro Hidalgo pusiera a *Celos aun del aire matan*, y las afirmaciones hipotéticas que de ello se derivan, colocan en excelente lugar a nuestro país, por lo que se refiere al cultivo de esa manifestación teatral instaurada por la *Camerata florentina* en 1600 y sometida bien pronto a variados y sucesivos influjos. Sólo Alemania nos antecedió en el cultivo de esa manifestación teatral, una vez exportada del italiano suelo, pues Heinrich Schütz escribe la primera ópera alemana, y ello acontece en 1627, es decir, dos años antes que se estrenase *La selva sin amor* en Madrid. La primera ópera francesa es la *Pastorale*, de Perrin y Cambert, estrenada en 1659; y la primera ópera inglesa es *Dido and Æneas*, de Purcell, estrenada en 1680, habiéndole precedido diversos ensayos, en los que tomaba el decla-

mado una parte de la que no se quería desprender, porque Inglaterra encontraba ridículo «oír a los generales dar órdenes en música, y a las damas entregar mensajes cantando», como hubo de decir más tarde Addison en *The Spectator*.

Ahora bien, en lo que no ha tenido tanta primacía nuestro país fué en conocer y escuchar auténticas compañías de ópera italiana y en contar con teatros de ópera. El Monarca compositor Fernando III, que reinó de 1637 a 1657, hizo oír en Viena la primera ópera italiana. En Munich se inaugura el primer teatro de ópera el año 1657; en Dresde, el año 1662; en Hannover, el año 1689; en Berlín, el año 1700. Fueron necesarios el cambio de dinastía y el advenimiento de los Borbones al Trono, para que España conociese una compañía de ópera italiana. Ello acaeció en 1703. El auditorio cortesano aplaudió calurosamente la innovación musical que se le ofrecía; no así el gran público, pues sólo tuvo desdenes para el nuevo género y burlas para sus cultivadores. Y ese mismo gran público, por contraste marcadísimo, prodigó sus estímulos para que los músicos del propio solar afirmaran el hispanismo racial con obras sencillas y aun vulgares, mas al mismo tiempo llenas de espíritu popular y oreadas por aportaciones folklóricas valiosísimas, como lo acreditan hoy los sainetes, comedias, tonadillas y otras producciones escénicas del siglo XVIII.

SEGUNDA PARTE

SIGLOS XVIII Y XIX

CAPITULO PRIMERO

DOS PRÓCERES FILARMÓNICOS DEL SIGLO XVIII

I

EL XII DUQUE DE ALBA

Para el XII Duque de Alba y para su hijo, el Duque de Huéscar, escribieron diversos compositores, hacia mediados del siglo XVIII, varias producciones musicales—desde sencillas lecciones de violín hasta complejos tríos de dos violines y bajo, o de flauta, viola y bajo—, según lo atestiguan numerosos manuscritos conservados hoy en el Palacio de Liria, cuyo examen será objeto de análisis detallado en los capítulos siguientes.

Inexcusable parece, pues, hablar aquí de esos dos próceres, basando su silueta biográfica sobre lo que de ellos se sabe fijamente, y deduciendo para lo musical, a falta de informes concretos, lo que es bien presumible si se consideran la época en que vivieron, el ambiente que los rodeó y las aficiones artísticas

acusadas por las obras que todavía subsisten hoy, tras mudanzas, extravíos e incendios que han hecho desaparecer unas y han dejado incompletas otras.

El XII Duque de Alba se llamaba D. Fernando de Silva y Alvarez de Toledo. Fué hijo de D.ª María Teresa Alvarez de Toledo, XI Duquesa de Alba, y de D. Manuel J. de Silva, Conde de Galve. Nació en Viena el día 28 de octubre de 1714 y murió en Madrid el día 15 de noviembre de 1776. Entre estas dos fechas extremas de su vida, que, como se ve, alcanzó sesenta y dos años cumplidos, pudo registrar los siguientes acontecimientos: el mismo día en que cumpliera los diez y siete años de edad, contraía nupcias, siendo Duque de Huéscar, con la hija de los Condes de Oropesa D.ª María Bernarda de Toledo y Portugal; en 1733 obtuvo la gracia de Gentilhombre, y en 1739 el Condado de Lerín, por cesión de su abuelo; en 1741 era Brigadier, y en 1744, Capitán de Guardias de Corps de Felipe V; al año siguiente ascendía a Mariscal de Campo, y pasados otros tres, a Teniente General. Sus dignidades y cargos, excluídos los de la carrera militar, se pueden resumir así: Caballero de la Orden de Calatrava, del Toisón y del Saint-Esprit; Embajador de España en París; Mayordomo Mayor del Rey D. Fernando VI; Individuo y Decano del Consejo de Estado, Individuo y Director de la Real Academia Española.



ANTONIO RAFAEL MENGS.

Para conocer físicamente al XII Duque de Alba, pueden consultarse los retratos señalados con los números 4 y 5 de la colección de pinturas existente hoy en el Palacio de Liria. Uno de ellos, debido a los pinceles de Miguel Bartolomé Olivier, pintor del Príncipe de Conti, nos lo presenta de cuerpo entero, de pie, con manto del Toisón, algo vuelto hacia la izquierda el cuerpo y hacia la derecha la cabeza, con la mirada fija en el espectador. El otro retrato, pintado por el alemán Rafael Mengs, nos lo muestra de frente, con la cabeza vuelta hacia el lado izquierdo, una mano apoyada en el bastón y otra en la cintura. Viste uniforme de Teniente general, chupa encarnada y casaca azul, llevando banda y placa del Saint-Esprit, venera de Santiago y Toisón. La figura, de medio cuerpo, representa a un caballero sexagenario. En un grabado que de este retrato hiciera Manuel Salvador Carmona en 1786, figura la inscripción: «Spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus. (Horat. Od. 8, lib. 4, Carm.)»

Persona de vasta cultura, gran inteligencia y espíritu abierto, protector de las artes y de los artistas, no sólo músicos, como se verá después, sino literatos, por doquier dejó el XII Duque de Alba gratos recuerdos y sólidas amistades. Véase de qué modo lo presenta el ilustre hispanista M. A. Morel-Fatio en la segunda serie de sus *Etudes sur l'Espagne*, la cual re-

trata, como reza el subtítulo, a los «Grandes de España y pequeños príncipes alemanes en el siglo XVIII según la correspondencia inédita del Conde de Fernán Núñez con el Príncipe Manuel de Salm Salm y la Duquesa de Béjar»:

«El Duque de Alba D. Fernando de Silva—dice Morel-Fatio—recordaba, por ciertos aspectos, a su ilustre antepasado, el guerrero de Italia y de Flandes. Aunque el Ducado había cambiado de familia, pasando de los Alvarez de Toledo a los Silvas, y aunque las costumbres se habían dulcificado en España de un modo singular desde fines del siglo XVI, el contemporáneo del bondadosísimo Carlos III conservaba algo del despiadado rigor y dureza del acólito de Felipe II... Discípulo, como Béjar, de Juan de Iriarte, el Duque de Alba pasaba por muy instruído y letrado, siéndolo efectivamente. Cuando Fernando VI le confió la Embajada en París, en 1746, época en que sólo era heredero presunto del Duque de Alba y llevaba el título de Duque de Huéscar, Don Fernando se rodeó bien; hizo nombrar Secretario de la Embajada al reformador de la poesía española, en el sentido francoitaliano, Ignacio de Luzán. Más tarde su reputación de amigo de las letras le valió un sillón en la Academia Española, llegando después a ser Director de la misma, desde 1754 hasta su muerte (15 de noviembre de 1776). Ningún contemporáneo suyo le negó, al lado de una sólida

cultura, un talento real, ni tampoco espíritu. En París se le tuvo en mucha estima y gustaron por igual sus bellos modales, así como su magnificencia.» Tras esto reproduce Morel-Fatio, con referencia al XII Duque de Alba, las siguientes líneas escritas por el Duque de Luynes en sus *Memorias*, con fecha 24 de febrero de 1746: «No tiene una gran estatura ni una gran figura, y es bastante corto de vista. En cambio, posee espíritu, cortesía y mucho mundo. Es un gran señor, como se ve fácilmente cuando se le conoce. Parece habituado a una gran representación; tiene cuatro o cinco grandezas y una renta de cuatrocientas o quinientas mil libras.»

* * *

El XII Duque de Alba entabló amistad con personalidades tan relevantes como el pensador y escritor J. J. Rousseau; y entre las cartas que este ilustre ginebrino envió a dicho Duque hay una—publicada, en unión de cinco más, en los *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba*, que editó en 1891 la excelentísima Sra. Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela, D.ª María del Rosario Falcó y Osorio—en que, con fecha de 3 de junio de 1768, aceptaba desde París, con gratitud, una colección de semillas que el Duque le ofrecía, y le daba las gracias por otro

regalo de vino manchego en una postdata autógrafa, que dice textualmente:

«J'ai goûté le vin de la Manche; il m'a paru très bon, mais un peu violent, et je crois que tant pour l'éclaircir que pour l'adoucir, il faut un peu l'attendre. Avant que ma provision s'épuise, j'aurai le tems *(sic)* de le boire dans toute sa bonté. Il sera bu à la santé du donateur, pour laquelle je ferai toute ma vie des vœux bien sincères.»

La pluma de Rousseau ha trazado en dicha correspondencia algunos rasgos espirituales del XII Duque de Alba. Dispensó este prócer a aquel escritor variados testimonios de estima, los cuales, por venir de «un hombre recto y magnánimo», que además era un gran Señor y un Español, «tienen un valor—según declara el filósofo ginebrino en su lengua natal—que mi corazón sabe sentir y no los olvidará en su vida». Y algo más abajo, añade: «Víctima del error y de la impostura desde hace largo tiempo, me han consolado en mi desgracia, al fin, merced a V. E , la indemnización de que me siento digno y el no poder ya poner en duda la estimación que V. E. me tiene, sin ofender su probidad.»

Según revela ese documento epistolar, el Duque había aprobado el partido que Rousseau tomara de «sacudir el yugo de la opinión y vivir en la independencia», lo cual celebró el filósofo ginebrino, conside-

rando la alta posición del Duque; y aquel contraste entre la generosa actitud del prócer extranjero y la posición agresiva de ciertos compatriotas, inspiró este párrafo subscrito por Rousseau: «Harto convencido de que los hombres, y muy especialmente aquellos del medio donde vivo, no aman la verdad ni la justicia, me dejan indiferente sus opiniones, y mucho me placería, en mi situación, que ellos no se ocupasen de mí.» Declara el filósofo, por último, que los breves, pero preciosos momentos, dedicados a cartearse con el Duque de Alba le consuelan de los ultrajes que le venían infiriendo sus enemigos.

En otra carta expone Rousseau que nadie se interesa más vivamente que él—aunque pudiera parecer otra cosa—por la gloria, vida y salud del Duque.

Una nueva epístola reitera las muestras de gratitud que con suma complacencia presentaba Rousseau al XII Duque de Alba. He aquí, vertidos al español, algunos de sus conceptos:

«Permítame, Señor Duque, que yo sea cerca de V. E. el secretario de mi mujer para agradecer a V. E. el honor que recae sobre ella y sobre mí al interesarse por mi salud. Puesto que embarcarme aquí en acciones de gracias demasiado serias, equivaldría a desempeñar el papel de Sancho Panza, juzgo preferible, sencillamente, asegurar a V. E. que tal testimonio de benevolencia y estima jamás quedará perdido en mi corazón.»

En una carta de 1.° de octubre de 1772, Rousseau renuncia a aceptar el obsequio de unos paños que el Duque le hiciera, se interesa por el precario estado de salud de éste y refiere con minuciosos detalles la grave indisposición que le aquejaba a la sazón, extendiéndose en consideraciones sobre las medicinas y los médicos. «Puesto que es preciso morir de alguna cosa—viene a decir el escritor ginebrino—, me arreglo para morir de mi dolencia, sin morir, además, de remedios. Por tal motivo, he renunciado para siempre a los tristes socorros de la Medicina, imponiéndome por única dieta aquella que todo hombre prudente se debe señalar, a saber: la moderación en todas las cosas. En cuanto he dejado de obstinarme en querer sanar, he sufrido mucho menos... No dudo que a veces los médicos curan; pero matan con frecuencia y atormentan siempre; representando una lotería engañosa, a la cual no expondré mi vida... Así, pues, concluiré viviendo sin medicinas ni inquietudes, y moriré sin médico.»

La respuesta ducal encierra tanta nobleza de alma como claridad de juicio. Aplaudiendo el destinatario la franqueza de Rousseau, le dice: «Quedaría yo encantado de que todos los hombres se pareciesen a usted, y no sólo en esto, sino en todo... Nunca me propuse otra cosa que testimoniar a usted mi estimación...» Comentando en seguida la historia de la en-

fermedad que el filósofo venía padeciendo, se expresa así: «Hay que ser otra persona como usted mismo para desafiar los dolores e insultar a la Medicina, dando la cara de tal modo. Ya por debilidad, ya por el imperio de los prejuicios, me es imposible seguir el ejemplo de usted. Desde luego, los médicos me inspiran poca fe, pues sé muy bien cuánta ceguera hay en ellos y cuánta inseguridad hay en su arte; mas a pesar de la menguada confianza que me inspiran sus aptitudes, el deseo de curar es más fuerte en mí que la razón y la autoridad de la experiencia. He aquí un motivo más para que usted me tenga lástima y me mire con conmiseración. Al final será preciso que yo tome el partido que a usted le ha sentado tan bien; después que los médicos me hayan atormentado inútilmente, el daño causado por ellos acabará desengañándome de sus promesas. Y quizás la Naturaleza considerará entonces un punto de honor proporcionarme el alivio, en recompensa de mi abjuración y mi arrepentimiento.» Esta carta concluye con un párrafo que, si realza mucho el mérito intelectual de Rousseau, no realza menos la elevación espiritual del Duque, al decir: «Esté usted persuadido de que nadie le estima, ni le admira, ni le quiere más que yo.»

Responde Rousseau a esta carta ducal con otra llena de respetuosa gratitud. Insiste sobre sus anteriores apreciaciones en materia de médicos y medici-

nas, pero presentándolas bajo un aspecto diferente. Vertidas al español sus palabras sobre esta materia, dicen así: «No obstante mi poca fe en la Medicina, confío recibir mejores noticias acerca de la enfermedad que padece V. E. El partido tomado por mí es el mejor, indiscutiblemente, cuando se trata de dolencias incurables como la mía, la cual se debe a la constitución del individuo. Vos os encontráis, Señor Duque, en una situación mucho más favorable, y esto os permite entregaros a esperanzas de las que yo no debo dejarme seducir...»

Otra carta del Duque a Rousseau, cuya minuta en francés data del año 1774, elogia al pensador cuyas obras «han sido escritas para el bien de la Humanidad», y en su despedida repite los «sentimientos de admiración y de amistad» con los cuales el Duque se declaraba «humilde y obediente servidor» del filósofo ginebrino. Y es que, sin duda, tan ilustre prócer español figuraba entre aquellos grandes señores de quienes cuenta Morel-Fatio que se sintieron seducidos por la propaganda filosófica o enciclopédica de Francia, con la cual habían tenido ocasión de familiarizarse durante sus viajes al extranjero, efectuados ya por pertenecer a la carrera diplomática, ya por satisfacer a su propia costa deseos y curiosidades bien plausibles.

* * *

¿Cuándo comenzó la relación personal entre el XII Duque de Alba y J. J. Rousseau? ¿Qué motivos lograron intensificarla, descontadas la admiración que aquél tuvo por éste y la veneración que, por su parte, se pudo granjear merced a su magnanimidad e inteligencia? Aunque son bien dignas de esclarecimiento esas preguntas, no nos toca a nosotros responderlas. De todas suertes, aventuremos algunas hipótesis, para suplir la falta de testimonios fehacientes que pudieran decirlo con exactitud. Si probablemente conversó el Duque con el escritor en el viaje que hiciera en 1771 a París para someterse al tratamiento de una dolencia, puede considerarse como seguro que se había interesado por él durante aquellos años anteriores en que el uno desempeñaba el puesto de Embajador de España en París y el otro venía destacándose ya en la capital francesa, mas no como pensador ni filósofo, sino como músico. Recuérdese, a tal respecto, que J. J. Rousseau fué compositor, musicógrafo y autor de un *Dictionnaire de Musique* que obtuvo numerosas ediciones y se tradujo a diversos idiomas. Había llegado a París con quince luises y un manuscrito donde se presentaba un nuevo sistema musical, cuando aun no había cumplido los treinta años de edad. Presentó su trabajo ante la Academia de Ciencias el 22 de agosto de 1742, bajo el título *Projet concernant de nouveaux signes pour la Musique*, y lo publicó en 1743, corregido

y aumentado, con el título *Disertation por la musique moderne.*

Al considerar la posición musical del autor de *Emile* y de *Les Confessions,* hemos juzgado conveniente presentarlo en este libro bajo ese aspecto epistolar, el cual, por su parte, contribuye a perfilar con acusados caracteres la silueta psicológica del XII Duque de Alba.

Tuvo este prócer aficiones artísticas que abarcaban lo literario y lo musical. Ello explica la protección que dispensó a D. Ramón de la Cruz, y muy especialmente a Ignacio de Luzán—el traductor de *Clemencia de Tito,* de Metastasio, la obra con que había de abrir sus puertas el Coliseo del Buen Retiro, en 1747 —, llevándolo de secretario a París. Hoy conserva el Palacio de Liria los borradores de la correspondencia diplomática escrita a la sazón: trazados en grandes folios, con pulida corrección caligráfica y esmerada pureza de estilo, testimonian aficiones literarias.

En cuanto al aspecto musical, evidéncianse plenamente los gustos de este Duque de Alba, a falta de otras pruebas materiales, por la instrucción que dió a su hijo, según se verá más adelante, y por las sesiones musicales o «academias» que en su Palacio se celebraron, a buen seguro. ¿Cómo extrañar, en consecuencia, que concurriese a las famosas reuniones artísticas de La Popelinière o La Pouplinière durante su estancia en París como Embajador, y que allí conociese a J. J. Rousseau, ya

que también éste visitaba con frecuencia la elegante morada donde tan feliz acogida tuvieron numerosas composiciones escritas por Rameau, Gossec y otros músicos para una corporación instrumental protegida por dicho Mecenas y en la cual, siguiendo el consejo de Stamitz, se introdujeron trompas y clarinetes? Recuérdese que, poco antes, en el año 1745, la Casa de La Pouplinière había presenciado el ensayo general de *Les Muses galantes*, ópera-baile en tres actos, con letra y música de Rousseau, cuyo éxito fué nulo cuando la obra pasó a la Opera en 1747, contrastando con el que, un lustro más tarde, había de obtener la ópera del mismo autor *Le Devin du village*, la cual, durante más de medio siglo, se ha mantenido en los carteles de casi todos los teatros franceses, no obstante las críticas y calumnias sembradas en torno del autor por sus numerosos enemigos. Y si no fué en la morada de La Pouplinière donde se conocieron el académico español y el escritor suizo, podemos admitir que ello aconteció en algún otro círculo filarmónico parisiense adonde ambas personalidades concurrieran, atraídas por comunes fervores artísticos.

Este Duque de Alba que tan alta estima dispensó a J. J. Rousseau; que se lamentaba de verlo atacado por numerosos enemigos; que se complacía en adquirir todas las obras de dicho escritor; que se quejó de que le hubieran dado como tal una apócrifa, y se sorprendió

de que algunos osados se permitieran hacer adiciones o cambios en tan preciadas «obras maestras», mantuvo también correspondencia con otro publicista muy en boga a la sazón: M. Thomas, el autor de *Eloges*. Felicitando el Duque a Thomas por esta obra, advierte «las dificultades y prejuicios que es preciso vencer para triunfar cuando se habla a hombres corrompidos por la adulación o envilecidos y degradados por el despotismo», y declara que *Eloges* es una producción digna de Tácito. Thomas, en su respuesta, consignaba que sólo le habían granjeado la indulgencia del Duque el gusto que éste tenía por la literatura y la elevación de su carácter.

¿Se podrían invocar testimonios más preciosos que los de estos dos ilustres contemporáneos extranjeros — Juan Jacobo Rousseau y Antonio Leonardo Thomas — para poner en relieve la gran estima de que gozaba el XII Duque de Alba, no sólo en su propia nación, sino en países extraños?

II

EL DUQUE DE HUÉSCAR D. FRANCISCO DE PAULA DE SILVA

Don Fernando de Silva Alvarez de Toledo, XII Duque de Alba, y su consorte D.ª Bernarda Toledo y Portugal, hija de los Condes de Oropesa, tuvieron un niño. Nació este vástago cuando llevaban sus padres año y medio de matrimonio, y recibió el nombre de Francisco de Paula.

He aquí en qué términos traza su biografía D. Joaquín Ezquerra del Bayo en la obra editada el año 1924 con el título *Catálogo de las Miniaturas y pequeños Retratos pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba:* «Don Francisco de Paula Silva, Portugal, Alvarez de Toledo, Marqués de Coria y Duque de Huéscar como primogénito del XII Duque de Alba, fué por su madre Conde de Oropesa y de Alcaudete. Había nacido el 2 de abril de 1733 y desde los ocho años entró de cadete de menor edad en el Regimiento de Infantería de Mallorca, que mandaba su padre. Al cumplir los veinte, le nombró el Rey Coronel del Regi-

miento de Dragones de la Reina, donde ascendió a Brigadier, y en 1760 a Mariscal de Campo. Hizo la campaña de Portugal, logrando distinguirse, y en 1768 llegó a Teniente general, falleciendo en 1770.»

A los once años de edad este Duque de Huéscar ingresó en la Orden de Calatrava, efectuándose su cruzamiento a la vez que el de su padre. A los veintitrés años—y con fecha 2 de febrero de 1757—contrajo nupcias con D.ª Mariana de Silva y Sarmiento, dama a la cual llevaba él siete años. El 10 de junio de 1762 vió nacer en Madrid a su hija D.ª María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo, y como este Duque de Huéscar no llegó a ser Duque de Alba por su prematura muerte, esa hija suya heredó el Ducado de Alba directamente el abuelo paterno.

Para conocer físicamente al Duque de Huéscar D. Francisco de Paula de Silva, puede consultarse el retrato señalado con el número 6 de la colección de pinturas existente hoy en el Palacio de Liria. Se debe a los pinceles de Miguel Bartolomé Olivier, el pintor de quien se hizo mención, el cual nos lo presenta de pie, algo vuelto hacia la derecha, con el brazo derecho extendido y en la mano el bastón militar, que apoya sobre una mesa, la mano izquierda en la cintura, el cabello empolvado, media armadura, calzón ceñido, gregüescos, flotante manto de Calatrava y faja roja,



teniendo un fondo abierto en cuyo último término se ven tropas que corren.

Fácilmente se deduce cuáles habían sido la instrucción de este Duque de Huéscar y sus gustos musicales, así como los de su padre, repasando los manuscritos musicales que varios compositores hispanos y alguno españolizado escribieron a la sazón y que siguen inéditos en el Palacio de Liria. Vemos, entre esas obras, una colección de seis *Sonatas* para violín solo y bajo, hechas por Francesco Montali en 1752, y otras seis *Sonatas* para violín y violonchelo, escritas por el mismo compositor en 1754. Y vemos, además, doce *Tocattas* a solo de violín y bajo, subscritas por Herrando, sin expresión del año, así como también una colección de *Tríos hechos de orden del Excmo. Sr. Duque de Huéscar* en 1751. Todas estas obras, de carácter elevado y aspecto erudito, están dedicadas al Duque de Huéscar. Es de presumir que aquellas cuyo año no aparece consignado son contemporáneas absolutas de las mencionadas, como sucede con otras composiciones similares por su plan y carácter, si bien diferentes en cuanto a los instrumentos requeridos, a saber: las *Sonatas* para flauta travesera, viola y bajo que en número de doce compuso D. Luis Misón, dedicándolas al Duque de Alba. Ello contribuye a fijar los gustos imperantes en aquella mansión donde ambos próceres estimulaban el cultivo de la Música prodigando generosas protec-

ciones, y nos prueba hoy, documentalmente, que durante el decenio 1750-1760 la Casa de Alba fomentó el cultivo de la música de cámara española.

Se ve, por consiguiente, que tal proceder no era privativo de magnates extranjeros. Al mediar el siglo XVIII, también nuestro país fomentaba la producción musical, y merced a la Casa de Alba precisamente, como lo hiciera siglo y medio antes aquel italiano Conde de Bardi al acoger una espléndida *Camerata florentina* de la cual hubo de surgir la monodia acompañada y dirigida en un sentido escénico, lo cual había de transformar estilos, gustos y tendencias musicales, creando la ópera; o como lo venían haciendo a la sazón los príncipes, duques y electores septentrionales, a cuyos impulsos débese, en buena parte, el nacimiento de obras para música de cámara y orquestal, según recuerda el caso de Haydn, y de las cuales habían de arrancar primero toda la música sinfónica pura, y más tarde—merced a una desviación antagónica de la concepción primitiva—la música sinfónica de programa, por lo cual suministraron aquellas producciones valiosos fermentos de un nuevo estilo reformador del gusto a la vez que creador de nuevas tendencias ricas en perspectivas y no menos ricas en realidades.

Estos Mecenas filarmónicos que se llaman el XII Duque de Alba y el Duque de Huéscar organizaban en su Palacio sesiones con el concurso de artistas a la

sazón distinguidísimos, como D. José Herrando, autor de un *Tratado de Violín* que pocos años después había de ver la luz en París con texto español, o como don Luis Missón, aventajado e insuperable flautista, de quien sólo tuvieron elogios entusiastas sus contemporáneos más distinguidos. Y a la vez que contaban con violín, viola, violonchelo y flauta—como lo revelan los manuscritos para uno o varios de estos instrumentos, asociados al clave o «bajo», que a ellos se les dedicaron—, y cultivaban un proteccionismo musical nacionalista de buena ley, se interesaban igualmente por variadas composiciones extranjeras a la sazón afamadas y en gran boga. Tal se deduce, a falta de testimonios incontrovertibles, examinando las obras musicales existentes en el Palacio de Liria, pues allí está representada Italia con sonatas de Locatelli y Veracini, y Francia con sonatas de Exaudet, Guignon y Guillemain, y Alemania con sonatas de Telemann. Claro que no todos estos músicos ocupan altas cumbres; pero también es cierto que si para la posteridad tienen hoy nimia importancia algunos de dichos compositores, todos ellos, en vida, estaban considerados como lumbreras en sus países respectivos. Juzgándoles así sus contemporáneos, ¿cómo podían faltar esas obras suyas en la Biblioteca de unos filarmónicos que en Madrid consagraban sus ocios a los sanos deleites proporcionados por la música de cámara?

Otro de los músicos de cámara del XIV Duque de Alba, era Manuel Canales (Toledo, 1747-Toledo, 1786), como lo comprueba la dedicatoria de una colección de seis cuartetos (op. 1) grabados en Madrid, por Palomino, sin expresión de año, aunque se puede fijar en 1774 el de su aparición, por ser éste el año en que anunciaba dicha obra la *Gaceta de Madrid*. No existe ningún ejemplar de esta producción en el Palacio de Liria, ni tampoco ha sido posible hallar en dicha Casa noticias de Canales. Por tal motivo reservo para un apéndice el examen de esta ob:a, cuya importancia para nuestra literatura musical adquiere gran relieve, por tratarse de la más antigua producción española conocida de música de cámara grabada, antecediendo bajo este aspecto en medio siglo exacto a los cuartetos de Arriaga, los cuales venían gozando de tal primacía hasta que, unos años atrás, D. Julio Gómez llamó la atención de los eruditos sobre la existencia de esta y otra producción análoga de Manuel Canales, estampada la segunda en Londres como op. 3.

Pero hay aún algo más que realza las aficiones musicales de ambos próceres, y singularmente de D. Francisco de Paula. Este, además de inteligente aficionado, fué intérprete entusiasta. Y para él—que andaba alrededor de los veinte años de edad, y no para su padre, que le doblaba la edad—se compuso, sin duda alguna, el manuscrito encabezado con la frase *Libro de dife-*

rentes *Lecciones para la Viola, para el Excmo. Sr. Duque de Alba, de el Sr. Joseph Herrando,* así como igualmente otra colección manuscrita de *Lecciones de Violín de D. Francesco Montali,* que hoy forman parte de un volumen encuadernado—como se detallará más adelante, en el lugar correspondiente—y varias lecciones sueltas, de las cuales sólo se conserva alguna, de Montali. Bajo tal supuesto, no cabe duda que tomaba parte en la ejecución de las sonatas, tocatas y tríos que les dedicaron a su padre y a él algunos músicos. Como violinista, D. Francisco de Paula debió de seguir, en sus estudios, el influjo de la tradición italiana, representada directamente (no sabemos en qué medida) por su maestro el napolitano Montali, e indirectamente por su maestro el español Herrando, el cual había sido discípulo de Corelli.

Aun después de muerto el Duque de Huéscar, su padre el XII Duque de Alba siguió interesándose por la músisa, y teniendo músicos de cámara, como lo revela la dedicatoria de las Sonatas de Canales, cuya estampación puede asegurarse que se hizo unos cuatro años después de aquella defunción y dos antes de que acaeciera el fallecimiento del expresado Duque de Alba.

* * *

El suntuoso hogar de estos magnates ofreció vasto campo para el cultivo musical, como lo había ofrecido el del Conde Bardi en Italia siglo y medio antes, y como a la sazón venían ofreciéndolo el de La Pouplinière, en Francia, y el del Conde Esterhazy, en Austria.

Aquel ambiente propicio para el cultivo del arte influyó también sobre el ánimo de ilustres caballeros, que sin el aliciente de tan gratas sesiones musicales, tal vez no habrían sentido la necesidad de dedicarse a la composición. Una muestra de las obras nacidas bajo tal estímulo—y es de suponer que no fué la única, y que otras hubieron de extraviarse o tal vez no se llegaron a albergar allí sino temporalmente—es la colección de Seis Sonatas escrita por el Duque de la Conquista y Marqués de Gracia Real.

No es aventurado suponer que tales sesiones se prolongaron mucho tiempo, y que realzó el interés de las mismas, con sus gracias espirituales, la consorte del Duque de Huéscar, D.ª Mariana de Silva y Sarmiento, señora de quien un contemporáneo — citado en *Retratos de antaño* por el Padre Coloma—ha dicho:

«... Fué sumamente inclinada a todo género de estudio y literatura; escribía perfectamente con ambas manos, componía versos excelentes e hizo varias traducciones de tragedias y otras obras, del francés; pero en lo que llegó a tener más que mediano conocimiento fué en el dibujo y pintura, con el que trabajó algunas

pinturas muy buenas. Habiendo presentado una de ellas en la Real Academia de San Fernando de esta Corte, la nombró su Académica honoraria en 20 de julio de 1776, y después Directora, también honoraria, con voz y voto, asiento y lugar preeminente. El año de 1770 envió la Academia Imperial de las Artes, de San Petersburgo, a la de San Fernando, en prueba de su amistad, un diploma en blanco de Asociado libre honorario para el individuo que eligiese, y la Academia luego llenó el hueco con el nombre de esta su ilustre Académica. A estas prendas adquiridas juntaba las naturales de hermosura, agrado y dulce conversación.»

Aunque nada refieren las anteriores líneas acerca de las aficiones musicales de D.ª Mariana de Silva, ¿cómo es posible que no sintiese inclinación hacia ellas quien, como tan ilustre dama, se interesaba por otras manifestaciones de la actividad artística, teniendo, además, un consorte filarmónico en grado sumo?

Este Duque de Huéscar falleció prematuramente en 1770, a los treinta y siete años de edad, dejando viuda a D.ª Mariana cuando sólo contaba treinta años. Tan ilustre dama contrajo segundas nupcias, en 1773, con el Conde de Fuentes, que era viudo de la Duquesa de Solferino; y habiendo enviudado nuevamente, fué su tercer esposo, en 1778, el Duque de Arcos.

El Duque de Huéscar y D.ª Mariana de Silva tuvieron una hija, D.ª María Teresa Cayetana, nacida

en 1762, casada en 1775 con el Marqués de Villafranca y fallecida en 1802, sin sucesión, por lo que pasaron entonces a los Duques de Berwick y de Liria los Estados y título de Alba. Esta XIII Duquesa de Alba también se distinguió por sus aficiones artísticas; fomentó la pintura y protegió a D. Francisco de Goya, que hizo de ella un retrato existente hoy en el Palacio de Liria, y otro adquirido hace poco tiempo por la *Hispanic Society of America*.

Como en el Palacio de Liria se conservan hoy numerosas composiciones vocales (arias, cavatinas, dúos, etcétera) escritas en las postrimerías del siglo XVIII, es de suponer que fueron acumuladas unas merced a las aficiones artísticas de D.ª Mariana y de su hija D.ª María Teresa Cayetana, y que otras fueron aportadas por la Casa de Berwick y de Liria, confirmándose esto último por el hecho de existir una producción musical dedicada al Duque de Liria por su maestro D. Guillermo Ferrer.

Cerremos con estos párrafos complementarios el capítulo que traza las biografías de estas dos ilustres personalidades españolas del siglo XVIII que se llamaban el XII Duque de Alba y su hijo el Duque de Huéscar.

CAPITULO II

MÚSICA INSTRUMENTAL EXTRANJERA DEL SIGLO XVIII

I

OBRAS IMPRESAS

La Casa de Alba posee diferentes obras impresas de música de cámara instrumental y vocal pertenecientes al siglo XVIII. Oportuno será advertir a este respecto que la expresión «música de cámara» tuvo en el siglo XVIII una significación muy distinta de la que habría de recibir en el XIX.

La palabra «cámara» (*camera* en italiano) designaba la administración de las moradas principescas o de otros altos magnates. A mediados del siglo XVI aparece la distinción entre la música eclesiástica y la de cámara (vocal) en una obra de Vicentino, y durante todo el siglo XVII la frase *música de cámara* incluye toda la música profana, sin distinción de su aspecto vocal o instrumental, por oposición a la *musica de iglesia* o religiosa. En 1703 dice Brossard en su *Dictionnaire de Musique*, bajo el epígrafe «Sonata», que todas las

obras de esta clase pueden reducirse a dos géneros establecidos por la moda italiana: las sonatas de iglesia y las de cámara. Diez años después, Mattheson, en *Das Neueröffnete Orchestre*, declara que una persona instruída sólo necesita conocer estas divisiones esenciales de la música: la eclesiástica, la teatral y la de cámara. En 1732 define J. G. Walther la «música de cámara», en su *Musikalisches Lexikon*, diciendo: «Es aquella que se suele interpretar en las moradas de los grandes señores», con lo cual tampoco aparece aquí la distinción entre lo vocal y lo instrumental. La clasificación establecida por Rousseau en su *Dictionnaire de Musique*, de 1758, al hablar de la «sonata», incluye dos variedades: la sonata de cámara y la sonata de iglesia.

En resumen, la frase «música de cámara» comenzó aplicándose a la música vocal acompañada, de carácter profano. Poco a poco fué ampliándose también a la música instrumental pura (sinfonía, concierto, sonata para uno o varios instrumentos, tríos, cuartetos, etc.). Y últimamente, reducidos su amplitud y alcance, la «música de cámara» preséntase hoy contrastando con la «música orquestal».

En su vasta obra *La Pouplinière et la Musique de chambre au XVIIIe siècle* incluye Cucuel, bajo el epígrafe «Música de Cámara», todas cuantas composiciones se tocaban en casa de La Pouplinière, desde las «ariettas» más sencillas hasta las sinfonías a gran or-

questa de Stamitz y Gossec. Y advierte, con tal motivo, que si bien ello está en desacuerdo con las ideas actualmente reinantes, sin embargo se halla de conformidad con la verdad histórica, por cuanto la denominación «música de cámara» abarca especies tan diferentes como lo son entre sí la música de danza, la de mesa y la de salón.

En las obras de música de cámara instrumental extranjera que posee la Casa de Alba hoy están representados los tres principales países que por entonces cultivaban ese género musical, teniendo cada uno caracteres específicos sobre cuya formación habían pesado factores tradicionales, influjos étnicos y elementos propios del ambiente. Catalogaremos todas esas obras, acompañando referencias biográficas sucintas acerca de sus autores respectivos. La suerte de éstos ha sido muy varia, pues mientras algunos están olvidados actualmente, y no se halla su nombre en Diccionarios tan copiosos como el *Musik-Lexikon* de Riemann, a pesar del singular renombre que habían obtenido entre sus contemporáneos, otros siguen hoy siendo figuras sobresalientes, porque sus felices inspiraciones ilustraron una época del Arte musical.

EXAUDET (J.)

SIX SONATES POUR LE VIOLON ET LA BASSE. DÉDIÉES A MONSIEUR CHARTRAIRE DE BOURBONE. PRESIDENT A MORTIER AU PARLEM.T DE BOURGOGNE, PAR MR. JOSEPH EXAUDET. PREMIER VIOLON DE L'ACCADÉMIE DE MUSIQUE DE ROÜEN. GRAVÉES PAR M.ELLE VANDÔME... A PARIS.

Andrés José Exaudet (y no Antonio, aunque es así como Fétis le designaba) nació hacia 1710, en Rouen, actuando allí como concertista de violín, primeramente, y viniendo después a París, en donde entró como violinista de la Opera en 1749. Falleció en 1763. «En una época en que era preciso muy poco para obtener la celebridad por tierras francesas—dice F. J. Fétis—, adquirió Exaudet una reputación de compositor por el minueto que lleva su nombre.» Dicho minueto pertenece al segundo trío de la obra II, y de allí pasó a canciones, óperas, variaciones y diversos números sinfónicos.

Las referidas sonatas fueron editadas en París, sin indicación de año, aunque M. Lionel de la Laurencie, en su concienzudo y copioso estudio *L'Ecole française de violon de Lully à Viotti* las hace datar de 1744, y las da como óp. 1.ª Tienen algunos números de danzas y otros de carácter descriptivo. Señalemos, especialmente, la tercera, por su tiempo titulado «La Caccia»; la cuarta, por su «pastorella»; la quinta, por sus «tambourinos», en número de dos (que se deben tocar seguidos, repitiéndose el primero a la conclusión del segundo, según las normas de los «da capos» vigentes

SIX

SONATES

Pour le Violon et la Basse.

DÉDIÉES

A Monsieur

CHARTRAIRE DE BOURBONÑE.

President a Mortier

Au Parlem.t de Bourgogne.

PAR

M.R JOSEPH EXAUDET.

Premier Violon de l'Accademie

de Musique de Roüen.

Gravées par M.elle Vandôme.

Prix 6.tt

A PARIS

Chez { Madame Boivin Marchande rüe Saint Honoré à la Regle d'Or.
Le Sieur Le Clerc Marchand rüe du Roule à la Croix d'Or.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Portada de una colección de Sonatas de J. Exaudet

SIX SONATES EN TRIO

DEDIÉES

A Madame la Duchesse de Rochechouart

PAR J. P. GUIGNON

Premier Violon du Roy
Et de S. A. S. M.gneur le Prince de Carignan

ŒUVRE IV.

Prix en Blanc 9.th

A PARIS.

Chez
La Veuve Boivin a la Regle d'Or Ruë S.t Honoré.
Le Sieur le Clerc a la Croix d'Or Ruë du Roule.
M.lle Hennet a la Lyre d'Or, grande place de l'Hotel de Soissons

AVEC PRIVILEGE DU ROY

Portada de los Tríos (op. IV) de J. P. Guignon.

entonces para gavotas, minuetos y otros aires de danza intercalados en famosas suites), y por su «giga»; y la sexta sonata por sus dos «gavotas» y su número final, titulado «postiglione», el cual recuerda una composición escrita por J. S. Bach en su juventud.

GUIGNON (J. P.)

SIX SONATES EN TRIO DEDIÉES À MADAME LA DUCHESSE DE ROCHECHOUART PAR J. P. GUIGNON, PREMIER VIOLON DU ROY ET DE S. A. S. MGNEUR LE PRINCE DE CARIGNAN. ŒUVRE IV.

En la Biblioteca del Palacio de Liria existe la parte de violín segundo, y faltan los otros volúmenes que completaban el trío.

Juan Pedro Guignon nació en Turín el año 1702. En plena juventud se trasladó a París para estudiar el violonchelo, y bien pronto abandonaba este instrumento por el violín, en cuya ejecución descolló a tal punto, que se le consideraba rival de Leclair. En 1733 entró al servicio del Monarca y dió lecciones al Delfín. Fué el último músico a quien otorgó Francia el título de *Roi des violons et des ménétriers*. Compuso sonatas, duos y conciertos que se grabaron en París. Falleció en Versalles el año 1775.

Las referidas *Sonatas en trío* no indican el año en que fueron impresas; pero, según M. Lionel de la Laurencie, son anteriores a 1742. En ellas alternan los tiempos de construcción libre con los números coreo-

gráficos. La primera tiene «allegro poco», «andante», «allegro», «peisane», «de même», «menuet» y «chaconne». La segunda, «stacatto», «allegro», «andante» y «allegro». La tercera, «allegro», «andante», «menuet» y «allegro». La cuarta, «gravement», «adagio», «allegro gratioso» y «allegro». La quinta, «allegro non troppo», «largo», «gratioso» y «allegro». La sexta, «adagio, allegro gratioso», «andante» y «giga».

GUIGNON (J. P.)

VI SONATES EN TRIO COMPOSÉES PAR J P GUIGNON, PREMIER VIOLON DU ROY. DÉDIÉES Á MONSEIGNEUR LE CHEVALIER D'ORLEANS GRAND D'ESPAGNE, GENERAL DES GALERES DE FRANCE, GRAND CROIX DE L'ORDRE DE ST. JEAN DE JERUSALEM, GRAND PRIEUR DE FRANCE, LIEUTENANT GENERAL DES MERS DU LEVANT (V. ŒUVRE).

Se conservan las partes de violín segundo y violonchelo, y falta el volumen del violín primero.

La obra se editó en París, sin expresar el año. Los tiempos llevan rotulaciones referentes al aire: «largo», «adagio», «allegro», «presto», «gratioso», «grave», etc., quedando casi en absoluto excluídos los temas de danza, pues sólo figuran dos «Minuetos» que debían empalmarse durante la ejecución.

VI SONATES

EN TRIO

COMPOSÉES

PAR J P GUIGNON

Premier Violon du Roy

DEDIÉES

A Monseigneur le Chevalier D'Orleans Grand d'Espagne, General des Galeres de France, Grand Croix de l'Ordre de S.t Jean de Ierusalem, grand Prieur de France, Lieutenant General des Mers du Levant.

V. ŒUVRE.

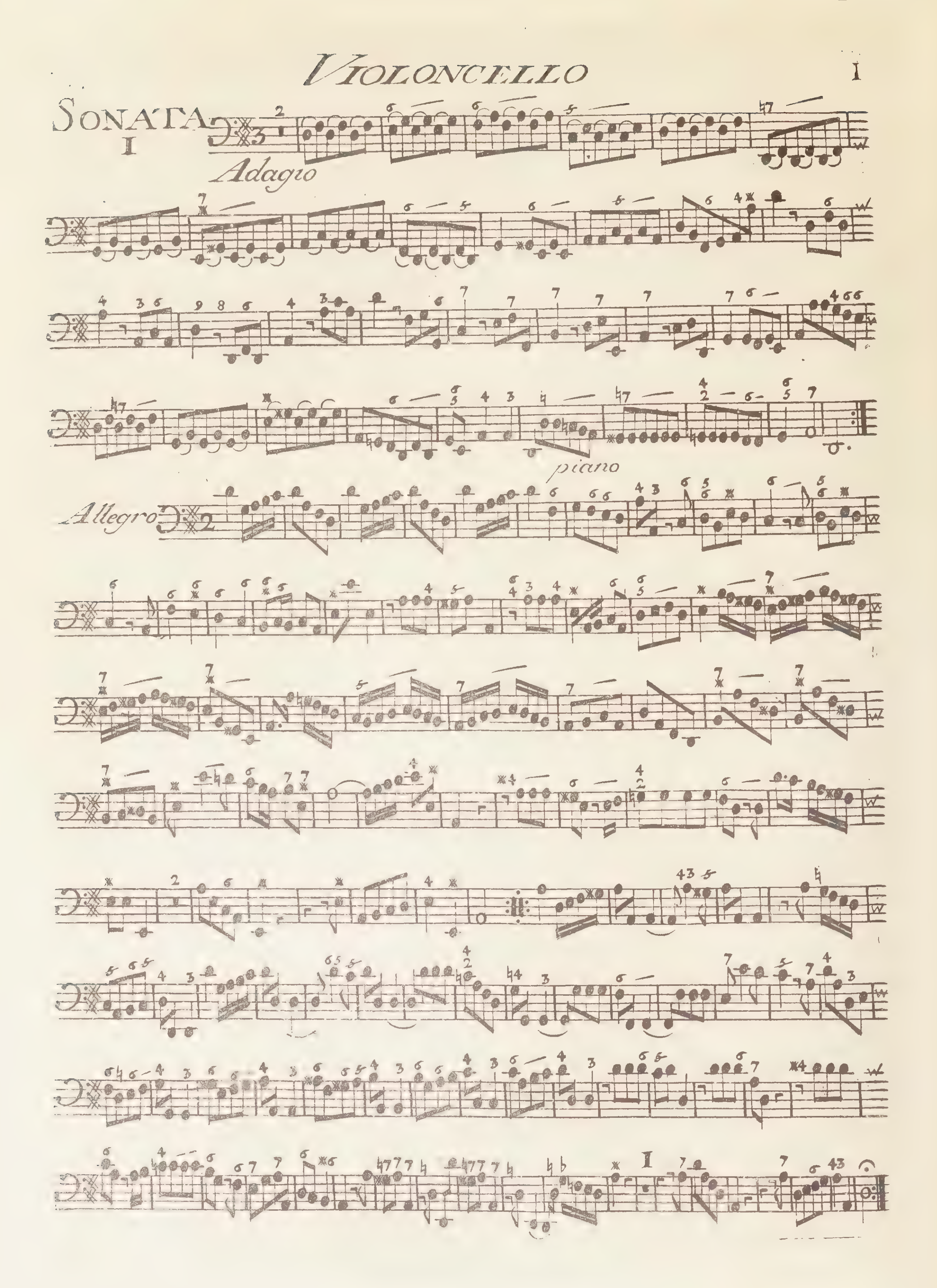
Prix en Blanc 6.lt et relié

A PARIS

Chez { Madame Boivin M.de rue S.t Honoré à la Regle d'Or
M.r Le Clerc M.d rue du Roule à la Croix d'Or.

AVEC PRIVILEGE DU ROY

Portada de los Trios (op. V) de J. P Guignon.



Una página de la parte de violonchelo de los Trios (op. V.) de Guignon.

GUILLEMAIN (L. G.)

TROISIEME LIVRE DE SONATES À VIOLON SEUL, AVEC LA BASSE CONTINUE, DEDIÉES A MONSIEUR LE MARQUIS DE SOURCHES, GRAND PREVÔST DE FRANCE, BRIGADIER DES ARMEES DU ROI, CORNETTE DES CHEVAUX LEGERS DE LA GARDE DE SA MAJESTÉ, PAR MR. GUILLEMAIN, ORDINAIRE DE LA MUSIQUE DE LA CHAPELLE ET DE LA CHAMBRE DU ROI. XI ŒUVRE. — GRAVÉE PAR MELLE. MICHELON... A PARIS.

Luis Gabriel Guillemain nació en 1705. Estudió el violín, al parecer autodidácticamente en buena parte, y se le consideró el mejor violinista francés de su tiempo. Como compositor, produjo sonatas y tríos para violín y clave, cuyo escaso éxito se debe a las dificultades de ejecución acumuladas. También escribió una obra teatral y varios *Divertissements de symphonie*. Dirigiéndose de París a Versalles, el 1.° de octubre de 1770, tuvo un ataque de enajenación mental, y se mató al instante infiriéndose catorce cuchilladas

Las mencionadas sonatas para violín solo con bajo continuo contienen diversos números, siendo muy pocos los de índole coreográfica. En la primera debemos señalar dos «minuetos»; en la cuarta, un curioso «tamborino» en modo mayor, seguido de otro en modo menor tras cuya terminación se impone el «da capo», y una «giga»; en la quinta, dos «arias» enlazadas, y en la postrera, un «andantino» con cinco variaciones sobre el mismo tema, figurando en el bajo del tema la frase

«la même basse pour touts les couplets». Estas sonatas datan de 1742, según M. Lionel de la Laurencie.

La importancia histórica de algunos de estos ejemplares se revela por el hecho de que M. Lionel de la Laurencie, especialista en música francesa de violín, no conocía sino de referencia la óp. 1.ª de Exaudet y el tercer libro de sonatas de Guillemain, y en cuanto a la obra 5.ª de Guignon, ni siquiera referencias pudo obtener, declarando, con tal motivo, que «manque», al trazar la lista de la producción hecha por este músico.

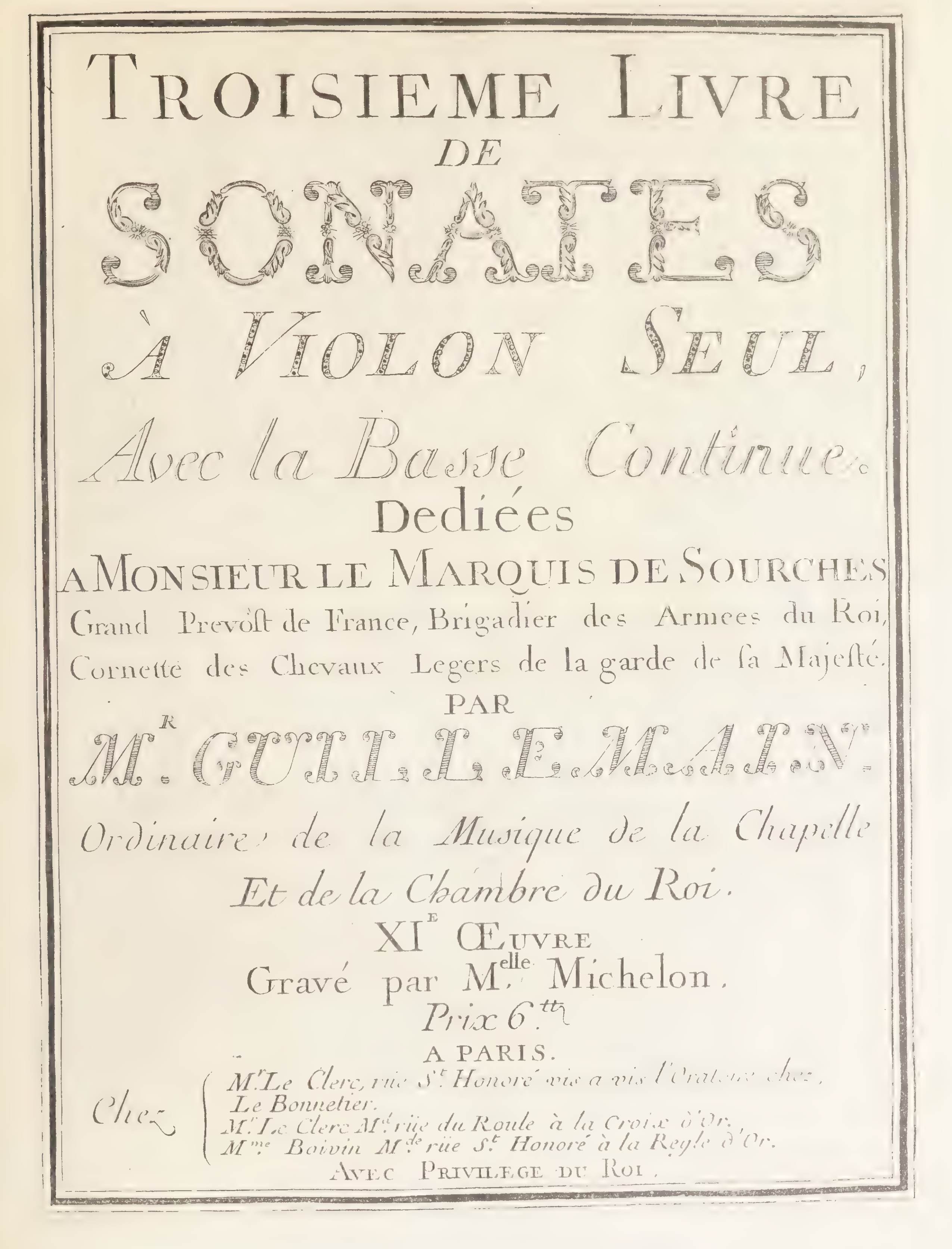
Trátase, pues, de volúmenes raros y alguno de ellos tal vez único, por lo cual poseen un valor bibliográfico bien notable.

LOCATELLI (P.)

X SONATE. VI A VIOLINO SOLO È BASSO, È IV A TRÉ. DEDICATE AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE IL SIGNOR ABRAHAM CROOCK DI PIETRO LOCATELLI DA BERGAMO. OPERA OTTAVA. — AMSTERDAM. — APRESSO L' AUTORE.

Tres volúmenes que contienen, respectivamente, las partes de violines primero y segundo, y de «basso per il cembalo».

Nació Locatelli en Bergamo, el año 1693. Fué discípulo de Corelli. Escaló, como violinista, las más altas cumbres, y como compositor, contribuyó a desarrollar, no sólo la técnica instrumental bajo el aspecto



TROISIEME LIVRE
DE
SONATES
À VIOLON SEUL,
Avec la Basse Continue.
Dediées
A MONSIEUR LE MARQUIS DE SOURCHES
Grand Prevôst de France, Brigadier des Armees du Roi,
Cornette des Chevaux Legers de la garde de sa Majesté.
PAR
MR. GUILLEMAIN.
Ordinaire de la Musique de la Chapelle
Et de la Chambre du Roi.
XIE ŒUVRE
Gravé par Melle. Michelon.
Prix 6.tt
A PARIS.
Chez { Mr Le Clerc, rüe St. Honoré vis a vis l'Oratoire chez, Le Bonnetier.
Mr Le Clerc Md. rüe du Roule à la Croix d'Or.
Mme Boivin Mde rüe St. Honoré à la Regle d'Or.
AVEC PRIVILEGE DU ROI.

Portada de las Sonatas (op. XI) de Guillemain.

X

SONATE

VI, à Violino Solo è Basso, è IV a trè.

DEDICATE

AL MOLTO ILLUSTRE SIGNORE IL SIGNOR

ABRAHAM CROOCK

di Pietro Locatelli da Bergamo.

OPERA OTTAVA

AMSTERDAM

apresso L'autore, ℞ f 7.

Con Privileggio.

Portada de las Sonatas (op. VIII) de P. Locatelli.

del virtuosismo, sino también la forma de la sonata. Después de viajar mucho, fijó su residencia en Amsterdam, falleciendo aquí el año 1764. Ha producido notables *concerti grossi*, conciertos, caprichos y sonatas para uno o varios instrumentos, tanto de cuerda como de madera.

Las referidas sonatas están impresas en Amsterdam, sin que se mencione el año. Excluídos sistemáticamente casi todos los títulos coreográficos, se encabezan los diversos números de cada una con denominaciones agógicas o reveladoras del respectivo aspecto predominante: «adagio», «largo», «largo andante» *(sic)*, «grave», «allegro», «vivace», «presto», «cantabile», etc. El bajo está cifrado. Al final hay un privilegio del año 1731.

TELEMANN (G. F.)

SONATE METODICHE, A VIOLINO SOLO, O FLAUTO TRAVERSO. DA GIORGIO FILIPPO TELEMANN, DIRETTORE DELLA MUSICA IN HAMBURGO. OPERA XIII. GRAVÉ PAR LABASSÉE.

Inmediatamente después de Händel colocaron sus contemporáneos a Telemann entre los grandes músicos germanos, mientras desconocían la magnitud—revelada un siglo más tarde—de J. S. Bach. Nació Telemann en Magdeburgo, el año 1681. A los doce de edad debutó como operista. Siguió estudios universitarios y de idiomas a la vez que los musicales, y desempeñó sucesivamente diversas plazas de director de la música. Durante cuarenta y seis años ocupó un puesto de esta índole en Hamburgo, conservando, sin embargo, los títulos de maestro de capilla en las Cortes de Eisenach y de Bayreuth, que sucesivamente habían contado con su cooperación artística. Como compositor tuvo una fecundidad

extraordinaria. Suyas son doce colecciones de música religiosa para todo el año con unas tres mil piezas, cuarenta y cuatro pasiones, numerosos oratorios, cerca de cincuenta óperas, más de seiscientas oberturas y múltiples serenatas y sinfonías, entre las cuales figura la titulada *Don Quijote*, incontables cantatas, sonatas, tríos, aires de danza, etc. Además cultivó la poesía y él mismo compuso textos literarios para sus propias cantatas y óperas. Telemann murió en Hamburgo, a los ochenta y seis años de edad, en 1767.

Las Sonatas Metódicas cuya rotulación íntegra queda consignada más atrás, fueron impresas en París, sin expresión del año. Cada una comprende varios tiempos, no figurando entre ellos ninguno de danza. En la segunda sonata vemos un número con el epígrafe «Cortesemente»; en la tercera aparece el título «Cunando» (por «berceuse»); en la quinta, la expresión dinámica «ondeggiando», y en la sexta, el rótulo «Spirictuoso». La parte de flauta y la de violín ofrecen divergencias esenciales en cuanto a la línea melódica, pues ésta aparece mucho más recargada de ornamentos en un caso que en otro, si bien poseen ambas partes un común bajo continuo, que está cifrado.

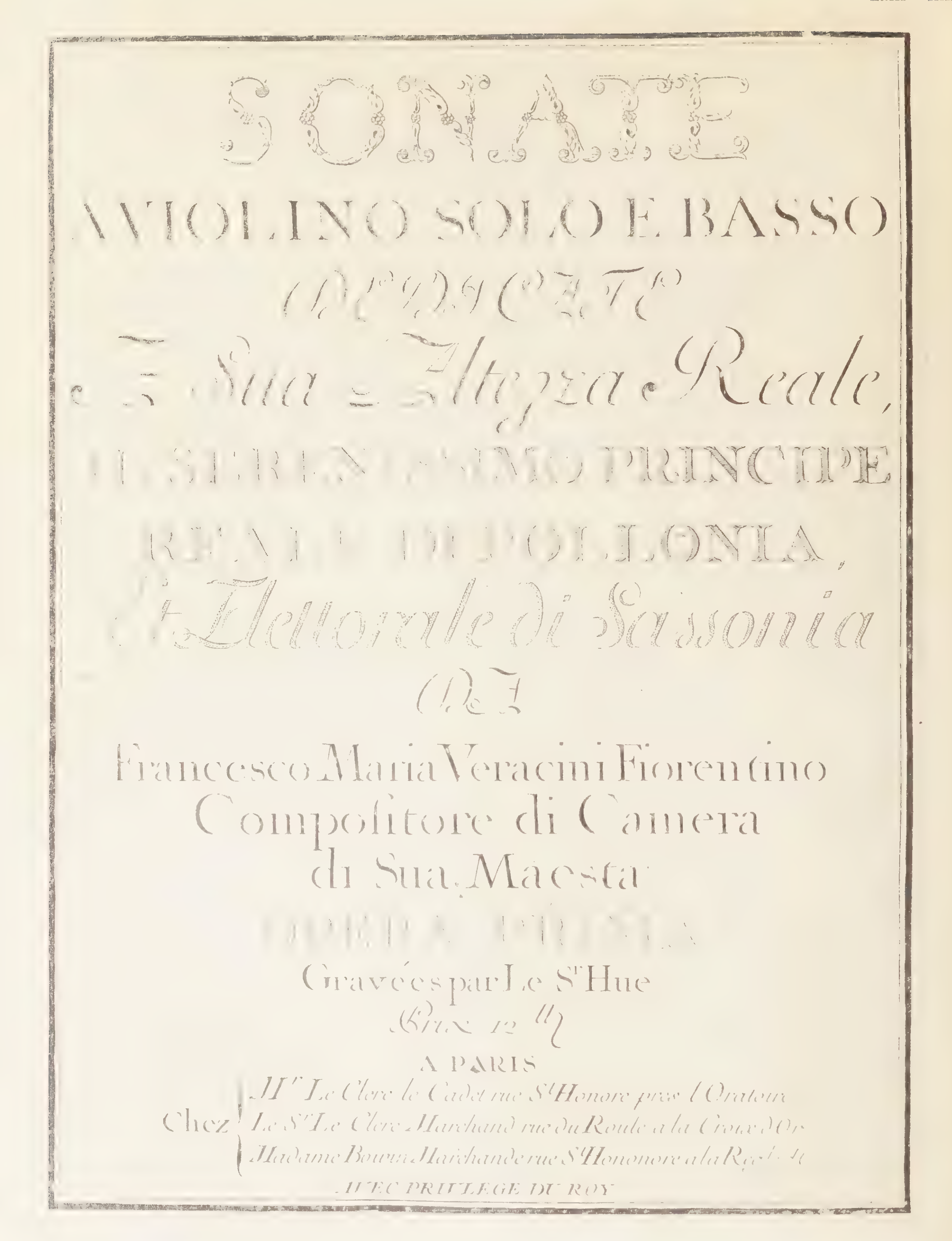
No deja de ser curioso el cosmopolitismo que reflejan estas sonatas de Telemann, pues su autor es alemán, el título está en italiano y la estampación se efectuó en París.

SONATE
METODICHE,
A Violino Solo,
ò Flauto Traverſo.
da
GIORGIO FILIPPO
TELEMANN.
Direttore della Musica in
Hamburgo.
OPERA XIII.
Gravé par Labaſſée.
Prix 6.tt

A. PARIS

Chés
Mr Le Clerc le Cadet, rue St. Honoré vis à vis les Peres de l'Oratoire, chés le Bonnetier.
Mme Boivin Mde rue St. Honoré à la Règle d'Or.
Le Sr Le Clerc Md rue du Roule à la Croix d'Or.
Avec Privilege du Roi.

Portada de las Sonatas Metódicas (op. XIII) de G. F. Telemann.



SONATE

A VIOLINO SOLO E BASSO

DEDICATE

A Sua Altezza Reale,

IL SERENISSIMO PRINCIPE

REALE DI POLLONIA,

Et Elettorale di Sassonia

DA

Francesco Maria Veracini Fiorentino

Compositore di Camera

di Sua Maesta

OPERA PRIMA

Gravées par Le S.r Hue

Prix 12 ll

A PARIS

Chez { M.r Le Clerc le Cadet rue S.t Honore pres l'Oratoire
Le S.r Le Clerc Marchand rue du Roule a la Croix d'Or
Madame Bouvin Marchande rue S.t Honore a la Regle d'Or }

AVEC PRIVILEGE DU ROY

Portada de las Sonatas (op. I) de F. M. Veracini.

VERACINI (F. M.)

SONATE A VIOLINO SOLO E BASSO DEDICATE A SUA ALTEZZA REALE, IL SERENISSIMO PRINCIPE REALE DI POLLONIA, ET ELETTORALE DI SASSONIA, DA FRANCESCO M.ª VERACINI FIORENTINO... OPERA PRIMA. GRAVÉES PAR LE S.ʳ HUE... À PARIS.

Nació Veracini en Florencia el año 1685. Fué sobrino y discípulo de Antonio Veracini—músico que se había distinguido como violinista y compositor—, y bien pronto adquirió tan sólida reputación, que se le consideró como rival de Tartini y como el ejecutante más insigne de su tiempo, una vez fallecido Corelli. Viajó mucho y pasó los postreros años de su vida en Italia, muriendo cerca de Pisa, en 1750. Es autor de sonatas, conciertos y sinfonías. Cierto musicólogo, compatriota suyo, no ha vacilado en denominar a Veracini «el Beethoven del siglo XVIII».

Las referidas sonatas revelan una indecisión entre las formas instrumentales de la suite constituída por aires de danza, y la sonata propiamente dicha, construída sobre motivos libres. Son doce en total. La primera contiene una «overtura», un «aria», una «paesana», un «minueto» y una «giga». La segunda está integrada por «preludio», «alemana», «siciliana» y «aria». La tercera, por «preludio», «alemana», «largo» y «rondó». La cuarta contiene un solo aire de danza: una «zarabanda»; y la quinta sólo contiene otro: una «corrente». En la sexta se ven, tras la «fantasía» inaugural, una «alemanda», una «pastorale» y una «giga». Podría de-

cirse que ellas cierran un ciclo, y que el grupo formado por las seis restantes, e inaugurado por la que ocupa el séptimo lugar de la colección, obedeció al propósito de crear sonatas puras, pues no existen aires coreográficos entre los numerosos tiempos que lo integran. En la décima es curiosa la insistente alternancia de «ritornello» y «cantabile». En la postrera vemos un «aria» bajo el epígrafe «Intermedio» y un «allegro» final amplísimamente desarrollado.

* * *

De época posterior a todas las producciones anteriormente mencionadas, aunque probablemente del siglo XVIII, son los *Trois trios pour Deux Violons & un Violoncel* (sic) *composées par Igna. Pleyel* (*Œuvre* 16), que figuran en la colección de obras impresas de música de cámara a que venimos refiriéndonos.

Ignacio Pleyel nació en 1757 en Rupperstahl (Austria) y falleció en 1831 en su finca campestre de los alrededores de París. Discípulo de Haydn, brilló como notable director de orquesta y como compositor fácil y fecundo de sinfonías, música de cámara y de piano. «Pleyel, en la suavidad y elegancia de la cantinela, era sin disputa el Virgilio de la Música», dice el P. Antonio Eximeno, por boca del protagonista, en su obra *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas, con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante...*, que dió a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Cerraremos esta lista con una obra de W. A. Mozart, impresa en Viena, sin expresar el año, aunque se puede fijar su estampación en el siglo XVIII, cuyo título dice: *XII Menuetten mit vollstimiger Musik, welche in den K. K. Redouten Saal in Wien aufgeführt worden. Komponirt von Herrn Kapellmeister W. A. Mozart. — Zu finden bey Artaria Comp. in Wien. — Cum Priv. S. C. M.*

Por ser tan universalmente conocido y admirado Wolfgang Amadeo Mozart (Salzburgo, 1756; Viena, 1791) como cultivador insuperable de los más variados géneros artísticos, huelga trazar aquí su biografía. Baste recordar que son suyas la «Sinfonia Júpiter», la *ópera bufa* «Don Juan» y un famosísimo «Requiem» póstumo.

El Palacio de Liria conserva los papeles de orquesta de esta obra mozartiana, cuya versión al español dice: «Doce Minuetos a toda orquesta que fueron ejecutados en la Imperial Sala del Baile de Máscaras, en Viena. Compuestos por el Director de orquesta W. A. Mozart. Se hallan (de venta) en casa de Artaria, Comp., Viena.»

II

OBRAS MANUSCRITAS

Alto interés poseen, por lo que a la producción musical respecta, los manuscritos españoles de música de cámara existentes en el Palacio de Liria. Ellos serán objeto de análisis minucioso en las páginas siguientes, pero antes debemos hablar de otros, en número de dos, cuyos respectivos autores son dos italianos ilustres: J. B. Pergolesi y Domenico Scarlatti.

Aunque es cierto que ambos originales fueron grabados y estampados a raíz de su composición, y que ya total o ya parcialmente uno de ellos ha alcanzado numerosas reediciones en diversos países, no dejan de interesar al nuestro aun hoy, por exponer la protección que dispensaban los monarcas españoles al noble arte musical. Por otra parte, el original de Pergolesi incluye cierto número que ofrece interés especialísimo para la Casa de Alba, pues lo produjo aquel inolvidable autor de *La Serva Padrona* para complacer el ruego de un Duque de Berwick, Embajador de España en

Nápoles, quien deseaba que tan aclamado autor escribiese alguna pieza para el servicio de la Princesa de Asturias. El original de Scarlatti fué compuesto, igualmente, para la Princesa de Asturias.

Ofrece otra particularidad la aludida obra de Pergolesi, a saber: que su título y dedicatoria están impresos, en tanto que las producciones musicales acogidas en el volumen aparecen manuscritas. Y como la dedicatoria no es del autor, el cual había fallecido muy poco tiempo antes, sino del editor; y como dicha dedicatoria constituye un homenaje a un Duque de Berwick, antecesor del Duque de Alba y de Berwick en cuyo poder se conserva hoy dicha producción pergolesiana, supuse que dicho manuscrito sería de la mano del propio Pergolesi. Sometida la cuestión a persona tan competente en materia de semiología musical, como lo es el Bibliotecario del Real Conservatorio de Nápoles y musicólogo insigne Sign. Guido Gasperini, ha emitido un extenso informe, comparando una fotografía de una página del manuscrito conservado en la Casa de Alba con los autógrafos pergolesianos existentes en la Biblioteca que tiene a su cargo. Después de exponer minuciosamente las semejanzas y divergencias existentes entre uno y otros, llega el Sr. Gasperini a la conclusión de que las pruebas negativas superan a las favorables por su fuerza de convicción, y piensa que de atribuirse a Pergolesi el autógrafo existente en la

Casa de Liria, tal atribución debe darse como poco segura.

La primera página impresa dice textualmente:

CANTATE QUATTRO. LA PRIMA PER CEMBALO, E TRE CON VIOLINI E VIOLETTA PER CAMERA; DI GIO: BATTISTA PERGOLESE.

Dedicate all' Eccellentissimo Signore D. GIACOMO FRANCESCO FITZJAMES, STUART, COLON, PORTUGAL, AYALA, TOLEDO, FONSECA, FAXARDO ED ULLOA, Grande Almirante delle Indie, e Governatore maggiore di quelle, Duca di Berwick, di Veragua, della Vega, di Liria, e Xerica; Marchese di Xamaica, della Mota, e S. Lionardo, Conte di Gelbes, Ayala, Tinmouth, e Villa Alonso; Barone di Bosworth; Signore delle Città di Coca, ed Alaexo, e delle Valli di Llodio Orosco, Urcabuztaiz, Araztaria, e Doncoz; Grande di Spagna di prima classe; Cavaliere dell' insigne Ordine del Toson (sic) *d'Oro, e degli Ordini di S. Andrea, e S. Alessandro di Russia; Gentiluomo della Real Camera di S. M. Catt*[a] *con essercizio; Primo Rettore perpetuo della Città di S. Filippo: Tenente generale delli Reali Esserciti di S. M. C*[ca]*, ed Ambasciatore straordinario della detta MAESTA.*

En el folio siguiente se lee:

ECCELLENTISSIMO SIGNORE

Se il generoso benigno gradimento de' Principi, non già sulla rilevanza, e valore del donativo, ma bensi sulle circostanze, dalle quali questo viene accompagnato con più piacere, e distinzione estender si suole: ben' á ragione io me lo riprometto con singolarità dal nobile, e virtuoso animo di V. E. nell' offerirle, come in tributo della mia venerazione, la presente edizzione nuovamente da me in rame fatta imprimere di quattro Cantate per musica

del fù celebre Maestro Giambattista Pergolese, fra le quali quella, che egli per ubbedir al superior commandamento dell' E. V. si diè l'onore di comporre per servigio della Serenissima Signora Principessa d'Asturias. Un tal dono, che per se stesso fisicamente è tenue, moralmente risguardato merita tutta la considerazione, si perchè virtuoso in se stesso, si ancora perchè qualificato dalla nota fama del suo Autore, rese ancor più glorioso per aver potuto meritar mentre viveva l'alta Protezzione di V. E., la quale in gradire, e proteggere le di lui opere, renderà certamente alli parti del di lui fecondo ingegno quella stessa giustizia, che con magnanimità, degna in vero di un Principe suo pari, con tutta liberalità, al di loro Autore già rese. Se io dubbitassi di ciò, farci un torto troppo sensibbile, e rilevante á quel Sangue, che Regio nelle vene le scorre, ed á quella eroiche ammirabbili azioni, le quali ugualmente gloriose in guerra, ed in pace, vengono ammirate dal Mondo per la vera norma, con cui un bon Principe regolar si deve. Restami ora sol tanto di render certa l' E. V., che á ciò fare da altre non ricevo gl' impulsi, se non che da un fervente vivo desiderio di qualificar la divozione del mio ossequio con dedicarmi perpetuamente.

Napoli li 20 del 1738 (sic, sin nombre del mes),

DI VOSTRA ECCELLENZA

Umil.me e Divot.me Serv.re Obbl.mo
Gioacchino Bruno.

A continuación siguen, manuscritas, las sonatas.

Juan Bautista Pergolesi (1710-1736) figura entre las personalidades que más prestigio dieron a la escuela napolitana. Aunque murió en plena juventud, a los veintiséis años de edad, son imprescriptibles sus merecimientos. Cultivó todos los géneros musicales: en el religioso dejó un *Stabat Mater* que bastaría para asegurarle la inmortalidad; en el teatral creó la *ópera bufa*, que tantas repercusiones había de tener más allá de las fronteras italianas; como compositor de música de cámara, introdujo el *allegro cantable* en el primer tiempo de la sonata, y dió amplitud extraordinaria a sus ejemplares melodías. Pueden verse datos

CANTATE QUATTRO.
LA PRIMA PER CEMBALO,
E TRE CON VIOLINI E VIOLETTA
PER CAMERA;
DI
GIO: BATTISTA PERGOLESE.
DEDICATE
ALL' ECCELLENTISSIMO SIGNORE
D. GIACOMO FRANCESCO FITZJAMES, STUART,
COLON, PORTUGAL, AYALA, TOLEDO, FONSECA,
FAXARDO ED ULLOA,

GRANDE ALMIRANTE DELLE INDIE, E GOVERNATORE MAGGIORE DI QUELLE; DUCA DI BERVVICK, DI VERAGUA, DELLA VEGA, DI LIRIA, E XERICA; MARCHESE DI XAMAICA, DELLA MOTA, E S. LIONARDO; CONTE DI GELBES, AYALA, TINMOUTH, E VILLA ALONSO; BARONE DI BOSVVORTH; SIGNORE DELLE CITTÀ DI COCA, ED ALAEXO, E DELLE VALLI DI LLODIO OROSCO, URCABUZTAIZ, ARAZTARIA, E DONCOZ; GRANDE DI SPAGNA DI PRIMA CLASSE; CAVALIERE DELL' INSIGNE ORDINE DEL TOSON D'ORO, E DEGLI ORDINI DI S. ANDREA, E S. ALESSANDRO DI RUSSIA; GENTILUOMO DELLA REAL CAMERA DI S. M. CATT.ᴬ CON ESSERCIZIO; PRIMO RETTORE PERPETUO DELLA CITTÀ DI S. FILIPPO; TENENTE GENERALE DELLI REALI ESSERCITI DI S. M. C.ᴬ; ED AMBASCIATORE STRAORDINARIO DELLA DETTA MAESTÀ.

Portada de las "Cantate Quattro" de J. B. Pergolesi.

Una plana de las "Cantate Quattro" de J. B. Pergolesi.

referentes a este músico en mi folleto *J. B. Pergolesi y La Serva Padrona* (Colección de Monografías Musicales, vol. I. Ediciones de la «Asociación de Cultura Musical». Madrid).

La Biblioteca de la Casa de Alba sólo conserva las partes de «violino primo», «violino secondo» y «violetta» de las expresadas *Cantatas*, faltando, por consiguiente, la de «cembalo». Pero esta misma obra se conserva también en otras bibliotecas, como informa el *Quellenlexikon* de Eitner.

Lancemos ahora una ojeada a las particelas de los instrumentos de cuerda. Al comienzo de la primera cantata contenida allí—que es la segunda de la colección, porque la cantata inaugural está escrita para cembalo solo—se leen las palabras «Fedele amore». Consta dicho número de un «andante mod°» que enlaza con un «andante», y éste, a su vez, después, con un «largo assai», al cual sigue un «allegretto».

La siguiente, registrada bajo el epígrafe «Cantata III», comienza con un «tempo giusto», el cual enlaza con un «rezitado» muy expresivo sobre un texto literario que habla de amores, siguiendo a él un «aria», en aire «presto», desprovista de parte vocal.

La postrera composición va encabezada con el rótulo «Cantata IIII». Se inicia con un recitado, donde también se habla de cuitas amorosas, siguiendo a él un «aria» que tampoco tiene parte vocal), compuesta de

dos partes o números, cuyas respectivas indicaciones de tiempo y expresión son «amoroso» y «presto».

* * *

Hablemos ahora de la producción firmada por Domenico Scarlatti. He aquí su título:

ESSERCIZII PER GRAVICEMBALO / DI / DON DOMENICO SCARLATTI, / CAVALIERO DI S.^{N} GIACOMO / E MAESTRO DE / SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA DELLE ASTURIE, / &.

Es un ejemplar manuscrito en papel apaisado, con encuadernación en piel, y en la fachada anterior tiene grabadas con pan de oro las palabras «Opera di Scarlatti».

La dedicatoria dice así:

Alla Sacra Real Maestà di GIOVANNI V° Il GIUSTO Ré du Portugallo d'Algarbe del Brasil &. &. &. l'humiliss^{mo} servo Domen^{co} Scarlatti.

SIRE

La Magnanimità della MAESTA VOSTRA Nell'Opre sue di virtù, La Generosità nelle altrui, La Cognizione delle Scienze, e delle Arti, La Munificenza in premiarle, sono Gregi Noti del vostro Animo Grande. Tenta in vano la superiore humiltà vostra d'asconderli: Le Lingue del Mondo gli echeggiano, L'Historia presente gli narra, La futura gli ammirerà, e sarà in forze a chiamarvi o, Potentissimo Sovrano di Regni, o, affettuoso Padre di Popoli. Ma queste son poche solamente numerate Parti di quel

ESSERCIZII PER GRAVICEMBALO

DI

DON DOMENICO SCARLATTI

CAVALIERO DI S.N GIACOMO
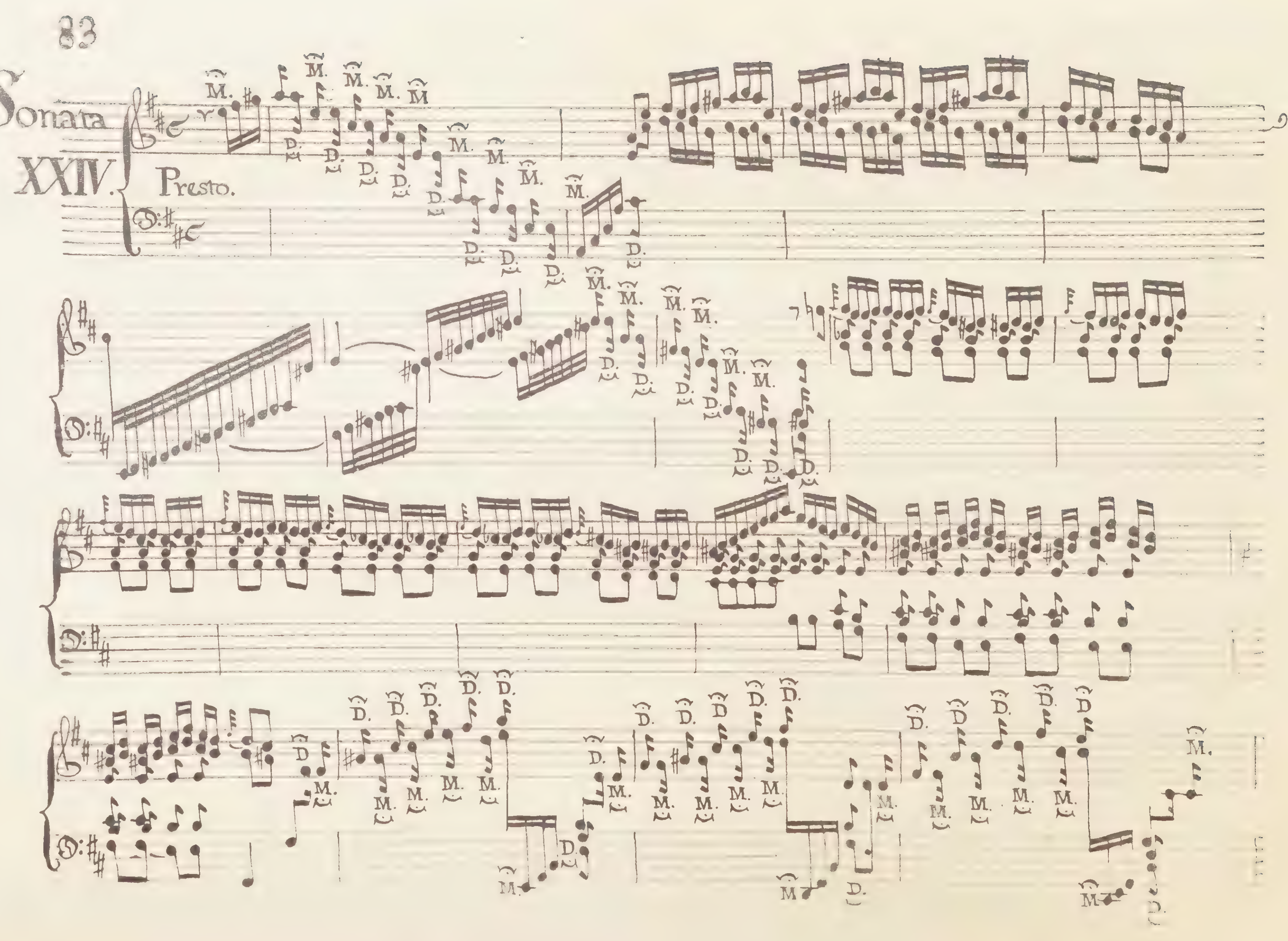
E MAESTRO DE

SERENISSIMI PRENCIPE E PRENCIPESSA

DELLE ASTVRIE

&.

Portada de los "Essercizii per Gravicembalo" de Domenico Scarlatti.



Una plana de los "Essercizii per Gravicembalo" de Domenico Scarlatti.

tutto che, qual nuovo Luminoso Astro, U'attrae gli occhi conoscitori dell' Universo. L'acclamazione di questo vi nomina Il GIUSTO: Titolo che tutti gli altri gloriosi nomi comprende, poi ché tutte l'opre di Beneficenza non sono a vero Intendimento se non atti di Giustizia al proprio carattere ed all' altrui. Or chi nel minimo de'Vostri Servi può ascriure a vanità il farsi conoscere per tale? La Musica, sollievo dell Anime Illustri, diede á mi questa Invidiabile sorte: e resemi felice in dilettarne el finissimo gusto della MAESTA VOSTRA e insignarla alla Real vostra Progenie che scientifica, e maestrevolmente Or la possiede. La Gratitudine unita alla dolce lusinga di si oneste vanto, vuol che pubblico attestato con le stampe io ne Lasci. Non isdegnate CLEMENTISSIMO RE questo qualsiasi tributo d'un Servo Ossequioso: Sono Componimenti nati sotto gli altissimi auspicii di VOSTRA MAESTA in servizio della Meriteuolmente fortunatissima Vostra Figlia LA PRENCIPESSA DEL-LE ASTURIE e del vostro degnissimo Real fratello L'Infante Dn Antonio. Ma qual espressione di riconoscenza troverò Io per l'honore inmortale compartitomi dal vostro Real Comando di Seguire questa incomparabile Prencipessa? La Gloria delle sue perfezzioni di Regia Prosapia, e di sovrana educazione, ridonda tutta nel GRAN MONARCA SUO PADRE: Ma L'humil servo partecipa di quella nella Maestria del Canto, del Suono, e della Composizione, con la quale ella Sorprendendo la meravigliata Cognizione de' più eccellenti Professori, fà le delizie de' Prencipi, e de' Monarchi.

A continuación Scarlatti dedica las siguientes palabras a los lectores:

LETTORE

Non aspettarti, o dilettante, O Professor che tu sia, in questi componimenti il profondo intendimento, ma ben si lo scherzo ingegnoso dell'Arte, per addestrarti alla franchezza sul Gravicembalo. Ne viste d'interesse, ne Mire d'Ambizione ma Ubidienza, mossemi a publicarli; forse ti saranno aggradevoli, e più volentieri allora Ubidirò ad altri comandi di compia-

certi in più facile e Variato Stile: Mostrati dunque più humano, che Critico, e si accrescerai Le proprie dilettazioni. Per acceñarti la disposizione delle Mani, avvisoti che dalla D. vien indicata la Dritta, e dalla M. La Manca. Vivi felice.

En folios pautados y numerados del 1 al 110 siguen treinta composiciones, con numeración correlativa, titulándose *sonata* cada una de ellas. Al final, en papel sin pautar, hay un índice encabezado con las palabras *Tavola delle Sonatte*, el cual ocupa cerca de tres páginas. La caligrafía es correcta, espaciada, de trazo grueso y clarísima; este manuscrito ofrece sumo interés, porque aumenta la lista de los pocos que se conservan hoy datando de la época en que fué compuesta esa magnífica producción scarlattiana.

Domenico Scarlatti (1683-1757) era hijo del afamado operista Alejandro Scarlatti. Bien pronto adquirió reputación envidiable como clavecinista, rivalizando con Händel. Viajó mucho y vivió largo tiempo en España, como profesor de música de la Casa Real. Prolífico compositor, adoptó en sus sonatas para clave la forma binaria, desarrollando en forma de canción un solo tema cuya primera parte acababa en el tono de *la dominante*, o en el relativo mayor si la obra estaba en modo menor, y cuya segunda parte concluía en el tono de *la tónica*. Este modelo hubo de ser utilizado por un ilustre sonatista español del siglo XVIII: el Padre Antonio Soler.

En el *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria*, que publicó la Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela, en 1898,

figura la carta autógrafa de Scarlatti a que nos referimos anteriormente, con motivo de las composiciones escritas por Pierre Du Hotz en honor del Gran Duque de Alba y de su hijo el Gran Prior de Malta, y allí se traza la siguiente biografía del transcriptor italiano:

«Domingo Scarlatti nació en Nápoles, en 1683, y fué hijo del caballero Alejandro Scarlatti, uno de los más eminentes compositores de Italia.

»En 1715 era maestro de la Capilla del Vaticano. Vino a España en 1729 como maestro de música de la Princesa de Asturias, Magdalena Teresa, casada con el Príncipe de Asturias D. Fernando, que había sido su discípula, en Lisboa, siendo Princesa de Portugal.

»Fernando VI le conservó en su servicio para tocar el clavecín por las noches en el cuarto de la Reina.

»Regresó en 1754 a Nápoles, donde murió tres años después.

»Disipó en el juego y en el libertinaje la fortuna que por su talento le había proporcionado la munificencia de los Reyes de España y de Portugal, y dejó en la miseria a su familia, que fué repetidamente socorrida por su antiguo amigo Farinelli.

»Llegó a ser el mejor clavecinista de Italia, y ya en 1704 se representó en Nápoles su ópera *Irene*. Compuso luego muchas óperas, cantatas y trozos de música religiosa. Llegan a 349 las sonatas que escribió.»

Los *Essercizii per gravicembalo*, es decir, para un clave cuya región baja tenía mayor número de notas que los claves ordinarios, es la única producción publicada en vida de Domenico Scarlatti. Se calcula que fueron compuestos entre 1721 y 1725, y que la primera impresión hubo de efectuarse hacia 1730. Reimpresa

la obra numerosas veces, en Francia, Italia, Holanda e Inglaterra, el cotejo de esas sucesivas ediciones permite establecer diferencias, pues los textos aparecen alterados en cuanto a su orden y aun en cuanto a su contenido musical. Tiene interés el *Prefacio* histórico escrito por Paul Dukas para una reciente edición de los *Essercizii per Gravicembalo*, que, revisada por este mismo compositor, ha sido estampada en París por A. Durand et Fils; y creemos que no deja de tenerlo la reproducción de la Dedicatoria y de las Palabras a los Lectores, respetando el texto y ortografía con que aparecen esos párrafos en el manuscrito del Palacio de Liria.

Precisamente se manifiestan hoy en el mundo musical una veneración y un entusiasmo crecientes por este compositor que, si debió mucho a Nápoles, también recibió influjos musicales, sobre todo de índole popular, en nuestro país. Y ese entusiasmo contrasta con la indiferencia que su personalidad inspiraba hacia mediados del siglo XIX. ¿No recuerdan tan encontradas actitudes el caso del pintor Greco? Véase, en efecto, de qué modo lo juzgaba Soriano Fuertes en el tomo cuarto de su *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios hasta el año* 1850, impreso en 1859, después de transcribir las noticias suministradas por Fétis: «De los italianos que vinieron a España, éste es el que más nombre ha dejado, no tanto como compo-

sitor, cuanto como clavicordista; pues aunque dice Fétis que fué maestro de capilla en el Vaticano, su corta estancia en este destino, sus pocas obras eclesiásticas y teatrales, y el dedicarse con preferencia a las composiciones para el instrumento que con tanta destreza manejaba, nos manifiestan bien claramente que fueron escasas sus dotes de compositor. Como más adelante veremos, don José Nebra rivalizó con Scarlatti en el clave, y lo superó con gran ventaja en el órgano y en las composiciones tanto sagradas como profanas.» Se revela el deleznable criterio artístico de Soriano Fuertes con sólo considerar que, según ello, deberíamos negar grandes dotes de compositor a Federico Chopin, pues también se dedicó, y no sólo con preferencia, sino de un modo que podemos decir exclusivo, «a las composiciones para el instrumento que con tanta destreza manejaba».

Esas Sonatas scarlattianas no fueron las únicas. Como obras póstumas han aparecido otras más. Entre sus adaptadores figuran nombres tan conocidos en la literatura pianística como Carlos Czerny, Juan de Bülow y Carlos Tausig. A comienzos del actual siglo, es decir, cuando ya llevaba Domenico Scarlatti siglo y medio en la tumba, se ha publicado en nuestro país, en dos volúmenes, la obra cuyo título dice textualmente: *Veintiséis Sonatas Inéditas para clave compuestas en España para la familia real* (1729-1754) *trans-*

criptas libremente para Piano por el pianista compositor Enrique Granados, precedidas de un estudio biográfico-bibliográfico-crítico por Felipe Pedrell. El transcriptor—nacido en 1867 y fallecido en 1916, víctima del torpedeamiento verificado por un submarino alemán, durante la guerra mundial, del buque que lo devolvía a nuestro continente, cuando regresaba de Nueva York, donde había obtenido señaladísimo triunfo con el estreno de su ópera *Goyescas*—ha seguido, para su versión del original, parecidas normas a las que en análoga tarea se había impuesto Carlos Tausig.

Propicio es el momento para señalar que la Biblioteca Municipal de Madrid posee una «zarzuela» manuscrita, titulada *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, con letra de D. Ramón de la Cruz y música de «Escarlati» *(sic)* y Esteve, según reza la portada de la parte musical. Pero el referido Scarlatti no es Alejandro, el operista napolitano, ni lo es tampoco su hijo Domenico, el clavecinista avecindado en Madrid, sino un nieto del primero, aunque no hijo del segundo, llamado José. Éste había nacido en Nápoles el año 1718 y había de morir en Viena el año 1776. Autor de una docena larga de óperas, figura entre ellas la rotulada *Gli Effetti della gran madre Natura*, estrenada en Venecia el año 1752. Debió de ser grande a la sazón la boga de tal producto artístico, cuando catorce años después, es decir, en 1766, se presentaba vertido al

español y adaptándolo a la forma clásica de nuestro Teatro, que, en este y otros casos semejantes, convertía la ópera en zarzuela mediante la substitución del «recitado» por el «declamado». Fácil es deslindar la participación que correspondía a cada uno de los dos músicos mencionados en la portada, pues indudablemente el tonadillero catalán no hizo sino acomodar el texto español a la música de José Scarlatti.

* * *

Al lado de los dos manuscritos que tan detalladamente se acaban de examinar, ofrece un interés exiguo el que en su portada dice al margen *Ultimo tiempo del Sigr. Mro. Giuliani*, sin que aparezca indicación alguna de cuáles fueron los tiempos anteriores ni a qué obra pertenecía éste.

Las biografías mencionan a varios Giuliani: un Francisco, vienés, que en las postrimerías del siglo XVI había compuesto música religiosa; un Antonio, que en 1784 produjo una ópera bufa; un Mauro, nacido en Bolonia hacia 1780, que se distinguió como guitarrista y autor de obras para guitarra; una Cecilia que a fines del XVIII gozaba como cantante de gran estima, y, por último, otro Francisco—seguramente el autor de la composición citada—(Florencia, 1760; Florencia, 1819), profesor de violín, arpa, canto y piano, y autor de cuartetos, tríos, dúos, composiciones vocales, etc.

Este *Ultimo tiempo* de Giuliani es un «andante gracioso» introductivo y «rondó» para orquesta de cámara, y de él se conservan las particelas de cuerda (violines, viola y «basso»), cornos, trompas y óboes.

CAPITULO III

MÚSICA INSTRUMENTAL DE AUTORES ESPAÑOLIZADOS DEL SIGLO XVIII

I

VIDA Y OBRAS DE MONTALI

Erame apenas conocido Francesco Montali cuando por vez primera vi un manuscrito autógrafo de ese compositor en el Palacio de Liria, pues todo se reducía a la referencia de sus obras en el Discurso de recepción del actual Duque de Alba, como Individuo numerario de la Real Academia de Bellas Artes, y a la mención del nombre de Montali como autor de una obra escénica, y como miembro de la Cofradía que en honor de San Acacio estaba establecida en la parroquia de San Justo y Pastor, de Toledo, integrada en casi su totalidad por músicos de la Catedral Primada, según cuenta D. F. Rubio Piqueras en su folleto *Música y Músicos Toledanos.* Lo único que, según esta última fuente, se podía recoger es que, en el año 1755, Mon-

tali vivía en Toledo, ejerciendo la profesión artística, porque su nombre, con otros muchos más, aparece incluído en dicha obra, bajo el común epígrafe: «Músicos, sin que se sepa qué instrumentos tocaban.»

Los manuscritos de la Biblioteca del Palacio de Liria contestan a este último punto con toda claridad, pues el volumen que contiene *Seis sonatas para violín y bajo*, escritas en el año 1752 por Francisco Montali, menciona su nacionalidad napolitana y añade—en lengua italiana, como después se verá—que era «primer violín de la Catedral de Toledo, Primada de España». En dedicatorias de otras obras posteriores repite su nacionalidad, omitiendo su cargo.

¿Qué curso siguió la vida del napolitano Montali, una vez establecido en el interior de nuestra Península? Lo vemos dedicando composiciones a los próceres de la Casa de Alba en 1751, 1752, 1754 y 1759, lo cual indica que tuvo gran aprecio durante bastantes años en aquella mansión, y de ello se deduce que sus merecimientos eran grandes. Igualmente se colige que no sólo se le consideraba mucho como compositor y ejecutante de la parte de violín de sus propias obras, sino además como profesor, pues escribió diversas lecciones de violín por encargo de los mismos próceres.

Como estos datos biobibliográficos son insuficientes a todas luces, pues sólo presentan una faceta del napo-

litano Montali durante su estancia en nuestro país, los quise ampliar, y para ello acudí a un investigador tan modesto como celoso, el sacerdote D. José Ferré, quien bondadosamente me ha remitido los que transcribo a continuación, poniendo entre comillas algunas frases textuales de los manuscritos que los suministraron:

En agosto de 1751, D. Francisco Montali, natural de Nápoles, fué admitido por el Ilmo. Cabildo de la Catedral toledana, con 600 ducados de salario, «por su habilidad». En 1.° de octubre del mismo año, en virtud de decreto cardenalicio, fué recibido por primer violín con el salario de 6.000 reales y su goce de ellos desde 23 de agosto de dicho año en que lo admitió el Cabildo. En 2 de abril y 28 de junio del siguiente año se permitió a los ministriles trompas y toleró a D. Francisco Montali que entrasen en coro con traje de abates. La mención que de «su habilidad» se hiciera al decretar su admisión y la concesión especial de que pudiera vestir traje de abate cuando no llevaba un año aún en Toledo, son pruebas elocuentes de la distinción que a Montali granjeara su arte como violinista.

En Toledo siguió el músico napolitano trece años. Obtiene una «ayuda de costa» o gratificación de 500 reales por una vez en 1.° de septiembre de 1775, y seguramente haría algunos viajes a la Corte, con licen-

cias temporales, aunque de esto no se ha encontrado testimonio documental que lo certifique.

En 2 de mayo de 1764 se despidió Montali del Cabildo y «se fué sin acomodo a Madrid». Tal vez intentó arraigar en la Corte, y como la suerte le fué adversa, volvió nuevamente a Toledo, siendo recibido otra vez como primer violín de la Catedral Primada, en febrero de 1767. Indudablemente, se le trató como a vencido que merece menguadas consideraciones, pues se le asignó un salario inferior al que obtuviera desde su ingreso como ministril en aquella Catedral, catorce años antes. Con la merma que el Cabildo le impuso vió reducidos a 500 ducados los 600 que había disfrutado durante trece años. Esa rebaja duró relativamente poco, por fortuna, pues en 22 de abril de 1768 se restableció «el salario 6.000 reales, como antes tenía», empezándolo a cobrar desde el 8 de dicho mes y año.

Ni ha sido posible saber el año en que naciera Francisco Montali, ni tampoco se puede precisar con exactitud el de la defunción, si bien cabe fijar este último dato entre las postrimerías de 1781 y los albores de 1782, por la razón que se dirá después.

Montali estuvo casado, sin duda, pues los documentos hablan de un hijo suyo llamado Juan Antonio. Este muchacho ingresó en la Catedral toledana como tiple honorario en 1772, concediéndosele tres reales diarios. En 14 de febrero de 1775 fué admitido para «violín

y músico de voz», con 3.000 reales. Por decreto cardenalicio, fechado el 8 de febrero de 1782, se le asignaron a Juan Antonio 400 ducados de salario anual, «como recibido en la plaza de violinista que resultó vacante con la muerte de su padre, y se le relevó de la voz». El texto de esta última disposición justifica plenamente la época en que, según se ha dicho anteriormente, debió de morir Francisco. Juan Antonio supervivió a su padre unos trece años, pues falleció en 1788.

Tal es la biografía del músico napolitano Francesco Montali. Vida llena de grandes ambiciones, de magnos proyectos, de propósitos altísimos; pero también de desesperanzas y desilusiones ingentes, a no dudar. La apacible ciudad toledana difícilmente pudo constituir el ideal ensoñado para quien, como él, hubiera querido emular a los mejores violinistas de su tiempo y brillar además como compositor ilustre. Intentó alzar el vuelo, abandonando una posición modesta, pero segura, y volvió a ese rincón castellano con el alma abatida y resignada, soportando la humillación de una rebaja de sus emolumentos, tal vez el desprecio de sus amistades, la burla del vecindario, palabras insidiosas y sonrisas mortificantes: todas las hondas penas que siempre hallan en su calvario los fracasados o los caídos.

Consta positivamente que aspiró a triunfar no sólo como productor de música de cámara, sino como

compositor de música escénica, pues él, y no otra persona, es aquel músico napolitano denominado Francesco Montalto, que, en colaboración con el notable oboísta y distinguido tonadillero D. Manuel Pla, compuso la ópera estrenada en 1752 en los Jardines del Buen Retiro, con el título *Endimion*, según ha referido Mitjana, ya que con su verdadero nombre lo mencionaba Carmena y Millán en el copioso libro *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, al establecer el catálogo de las óperas representadas en el teatro del Buen Retiro y Sitios Reales desde 1738 a 1851, pues aquí se lee: «1752. *L'Endimione;* serenata en dos partes, puestas en música la primera por D. Manuel Pla y la segunda por Don Francisco Montali. Se cantó en uno de los Sitios Reales, sin poder determinarse en cuál fué ni tampoco qué artistas se encargaron de la ejecución.» Y cosa curiosa; tres años antes también se había cantado ante las personas reales otro *Endimion*, cuyo autor musical, italiano como Montali, había sido J. B. Mele. Hoy se conserva en Karlsruhe un *Concierto de flauta travesera, cembalo, dos violines y bajo* subscrito por Francesco Montali.

Sin embargo, los más importantes Diccionarios musicales—panteones donde tantas medianías hallan el postrer recuerdo de su tránsito por esta vida—no dicen nada, absolutamente nada, de este Francesco Montali,

que, como tantos otros artistas, no sólo nacionales, sino extranjeros también, se estableció en Toledo la ex Imperial. Pero si la vida del griego Domenico Theotocopuli dejó una huella tanto más visible cuanto más siglos transcurren, la del napolitano Francesco Montali venía pasando inadvertida por completo a la posteridad. ¡Cuán distinta, a este respecto, es la de su compatriota el afrancesado Miguel Masciti, que en sus obras impresas agregaba tras el nombre la mención «napolitano», y que también usaba el idioma italiano en sus dedicatorias, aun destinándolas a personalidades francesas, entre las cuales había algunas tan altas como el Duque de Orleans!

Revivido ahora, merced a la mención que le dedicara el actual Duque de Alba en el Discurso de recepción académica en la de Bellas Artes, el obscuro y olvidado nombre de aquel Francesco Montali a quien habían aplaudido reyes, príncipes, infantes y elevadísimos próceres, lo que contiene y significa su producción existente hoy en el Palacio de Liria, constituirá la materia de los siguientes párrafos.

* * *

La más antigua de las obras firmadas por Montali que hoy se conservan en el Palacio de Liria lleva el siguiente título:

6 / SONATE A VIOLINO SOLO, E / BASSO FATTE PER L'EX.MO SIG.RE / DUCA DI HUESCAR / DA FRANCESCO MONTALI, NAPOLITANO, / PRIMO VIOLINO, DELLA CATTEDRALE DI / TOLEDO, PRIMATA DI SPAGNA. ANNO / 1752.

La dedicatoria dice así:

Ex.mo Sig.re

Sig.re L'alta Timbre del Nobilissimo Casato di V. E. per il mondo tutto già risblende il quale fúdisi grandi Eroi, che al suo tempo Uguali non tennero, chi per la Spada, e chi per il consiglio, furono Colonne, é piedistalli della Monarchia Spagnola, é V. E. come discendente di si gran Prosapia, già á dato á Conoscere, che tuta via regnano nella Persona di V. E. il Pastrana é L'Alba qual' aurora risorgente, potrà se vuole proteggere chi senza Alba caminar non sà, tanto più Conoscendo si in V. E. doti singulari d'animo é di virtù, che affetto alle belle Arti liberali con le quali tutte si adornono nella Persona de L'Ecc.za sua. Spero, che nel Grande appoggio di V. E. tenga questa Picciola mia Opera alcun ricovero, per tanto. Sicuro della protezzione é favore di V. E. mi dedico suo più Umil Servo.

Datto in Madrid á 7 di Ottobre Anno 1752.

Umilissimo et' Obligatissimo Servitore

Francesco Montali.

He aquí un somero análisis morfológico de las obras que constituyen esta colección:

La *Sonata I* tiene un primer tiempo «non presto», monotemático, sin división binaria, a diferencia de las sonatas de Domenico Scarlatti, y sin repetición. Le sigue un «adagio» dividido en dos partes, con repe-

ticiones. Concluye con un número que se puede considerar como una especie de mosaico, pues lo inaugura un «presto» en compasillo de diez y nueve compases; le sigue un «non presto» en 3 por 4 a modo de *minueto*, con una frase melódica de ocho compases que se repite y un período armónico de acordes arpegiados que tiene diez y siete compases; y tras esto viene, sin solución de continuidad, un «andante con movimiento» de treinta y seis compases, a cuya conclusión se repiten los diez y nueve compases del «presto» que inauguraba dicho mosaico. Esta longitud y estas proporciones se mantienen, por lo general, en las otras obras de análoga índole firmadas por Montali. Es de advertir que los tres números de la *Sonata I* están escritos en la misma tonalidad de *re mayor*, con modulaciones transitorias.

La *Sonata II* se inaugura con un «allegro non presto» en compasillo. Sigue un tiempo lento, sin indicación de aire, también en compasillo; y se cierra la obra con un tiempo vivo, que tampoco indica el aire que se debe llevar y está en compás de 3 por 8, cuya exposición adopta el estilo contrapuntístico. Este final admite la forma binaria. Los números extremos tienen la tonalidad *sí menor*, y el que ocupa la parte central se expone en la tonalidad del relativo mayor.

La *Sonata III* consta de un «non presto» en *sol menor*, un «andante» en *do menor* y un «presto» en *sol menor*. Los dos primeros tiempos están en compasillo.

El postrero comienza con un período de veintitrés compases en compasillo, que enlaza con un «andantino» a modo de *minueto* de veintiocho compases en *sí bemol*. Sigue sin interrupción un «presto» en 2 por 4, que ocupa quince compases. Episódicamente reaparece el «andantino» con un nuevo motivo musical, que sólo alcanza una extensión de ocho compases, y desemboca en un nuevo «presto» de siete compases, con el cual finaliza la *Sonata*.

La *Sonata IIII* tiene un primer tiempo animado, sin indicación de aire y en compás de compasillo; un «andantino», en compasillo también, y un «allegro» en 3 por 8. Los tiempos extremos están en *sí bemol*, y el tiempo central, en su relativo *sol menor*.

La *Sonata V* es muy típica. Comienza con un «non presto» que parece un ejercicio escolástico, por su profusión de semicorcheas y fusas en escalas y arpegios variados. Sigue un tiempo lento, sin mención de aire, en compasillo, lo mismo que el precedente. Su último tiempo va encabezado con la palabra «alemana» y la indicación «presto», desarrollando dos períodos, melódico el uno y a modo de movimiento perpetuo el otro. En seguida enlaza con un «non presto» que es un minueto distribuído en dos partes cuyo contrapuesto carácter recuerda el establecido para el «presto» precedente. Al final aparece consignada la advertencia: «Da Capo L'alemanda e Fine della sin'acer el Minué.»

Los dos primeros tiempos están en *sol mayor*. La «alemana» está en el mismo tono y modo, y el *minué* en *sol menor*.

La *Sonata VI* abarca un «allegro non presto» y un «andantino», ambos en compasillo y en *do mayor*, y un postrer tiempo, sin título ni expresión de aire, el cual es una especie de «giga» escrita en 3 por 8 y en la misma tonalidad que los dos números precedentes. A la conclusión se lee la palabra «Fine».

El volumen está encuadernado en piel, y la portada tiene grabadas con pan de oro y encerradas en un cerco las palabras «Opera de Montali».

* * *

Sigue a esta obra, cronológicamente, la que lleva por título las palabras:

SEI / SONATE A VIOLINO, E VIOLONCELLO, DEL SIG.[R] / D.[N] FRANCESCO MONTALI NAPOLITANO PRIMO / VIOLINO DELLA S.[TA] CHIESA CATTEDRALE DI TOLEDO PRI- / MATE DELLE SPAGNE.

ALL' ECC.[MO] SIG.[R] DUCA DI HUESCAR, MAIORDOMO MAGGIORE, E / DECANO DE CONSEGLIO DI STATO DI SUA MAESTÁ CATTOLICA.

OPERA IV.

TOLEDO A 27 DI AGOSTO 1754.

Este título va envuelto en una orla alegórica con figuras y atributos musicales.

Al reverso figura la siguiente dedicatoria:

Ecc.º Sig.re

Sono andato mendicando un'occasione de mostrare a V. E. un picciolo segno di quelle grand'obligationi, che le tengo, per le quali viuo ambitiosissimo. Chi non sà con quei mezzi, che gli vengono permessi dalla fortuna, corrispondere alle gratie é indegno di riceverle, ho risoluto di consacrare á V. E. questo picciol parto delle mie debboli fatiche per mostrarle quanta stima, che io faccia di quell'onore chélla mi diè all'hora, che mi dispensò il titolo di suo servitore. V. E. l'aggradisca come dono dipendente da uno eccessivo affetto.

Dourei veramente come fanno gli altri nelle dedicatorie encomiare la gran prosapia, la nobilità, la virtù, é i meriti di V. E. ma non potrei dir cosa, che non fusse più, ché nota a tutti coloro, che la conoscono, e perderebbono assai nella mia bocca quelle prerogative che meritano gli encomi é le voci de primi cigni del secolo. Gradisca dunque solamente la mia devotione che io non pretendo d'avantaggio, mentre resto, baciandole humilmente le mani.

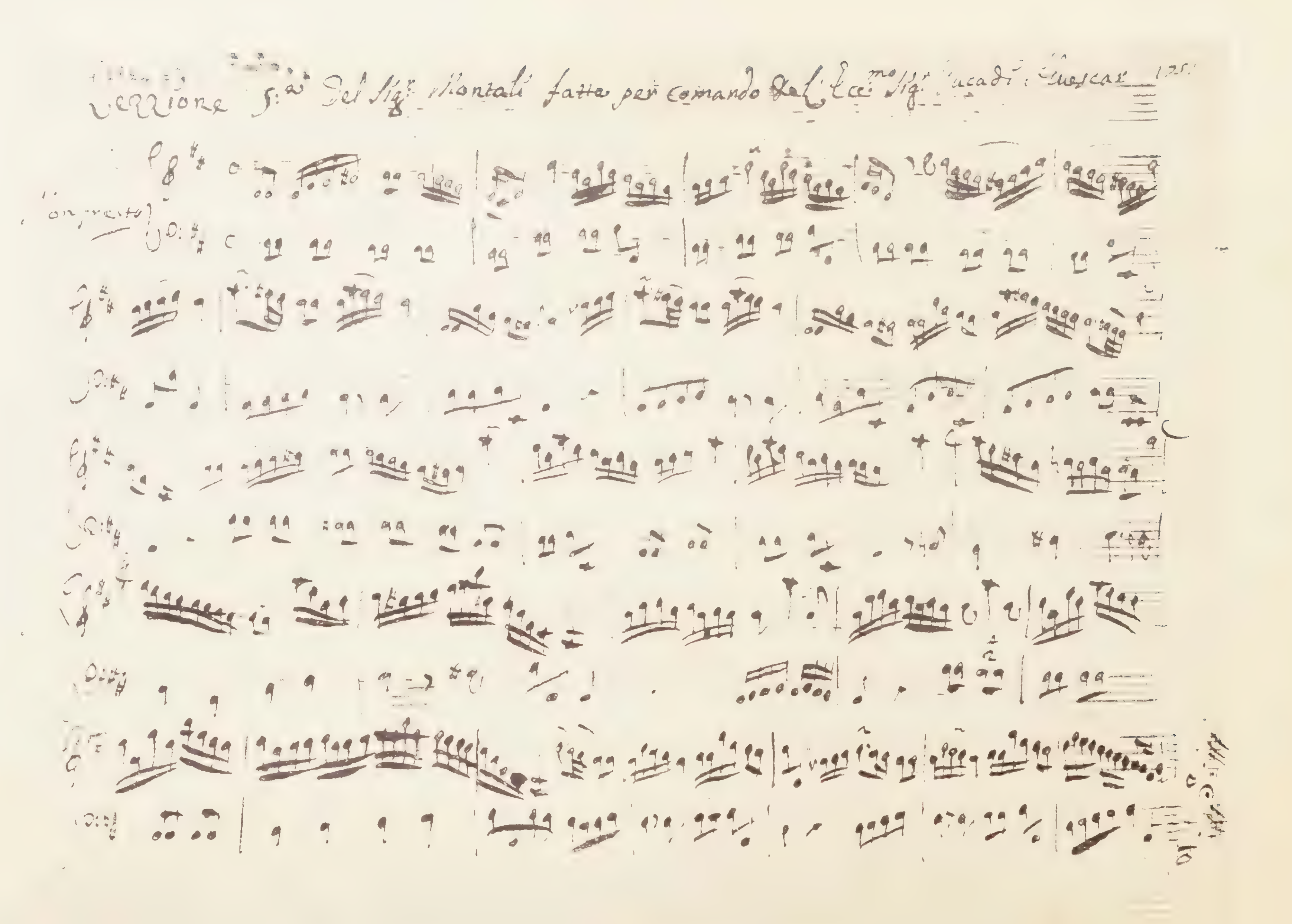
Di V. E. Divotissimo et
obbligatissimo servo.
(firmado y rubricado) *Francesco Montali.*

El volumen que contiene la parte de violín y bajo continuo está encuadernado en piel, y en la cubierta aparece estampada la frase: «Sonatas a uiolino solo e uioloncello del Sig.r Montali.»

De estas sonatas sólo existe dicha parte de violín con bajo continuo. Su estructura no difiere de la que es usual en las obras análogas de Montali, con sus



Portada de las Sonatas (op. IV) de F. Montali.



Una lección de violín y bajo, autógrafa, de F. Montali.

tres tiempos cada una, distinguiéndose el inicial por su sello monotemático y por la primitiva forma unitaria, ya que la forma binaria de tipo scarlattiano parece ajena a las aptitudes y preparación técnica de Francesco Montali.

La *Sonatta I* contiene un «allegro non presto» en compás de compasillo; un «largo», también en compás de compasillo, a cuya terminación se lee «sigue presto», y un «allegro» en 3 por 8, sin el aditamento «presto» que se acaba de anunciar. Los tres números están en el tono de *do mayor*, privando, por consiguiente, una absoluta uniformidad tonal, cuya monotonía sólo quebrantan algunas modulaciones en el transcurso del desarrollo.

La *Sonatta II* contiene un «andantino» en compasillo; un «largo», también en compasillo, y una «giga» en compás de 12 por 8. Los dos tiempos extremos están en *sol mayor*, y el tiempo central, en *re mayor*.

La *Sonatta III* consta de un «allegro non presto» en compasillo, un «largo», también en compasillo, y un «allegro non presto» en 3 por 8, que se inicia con un contrapunto imitado. Preséntanse los tres números en el tono de *sí bemol*.

La *Sonatta IV* obedece en todo al plan de la precedente, estando sus tres tiempos en *re mayor*.

La *Sonatta V* comienza con un «andantino», al cual sigue un «largo», y con este número enlaza un «allegro»

final. Los tres tiempos van vaciados en compás de compasillo. Contrastando con esta uniformidad métrica hay que señalar una variedad tonal, pues los números extremos aparecen escritos en *fa mayor*, y el tiempo intermedio lo está en la tonalidad de la dominante *(do mayor)*.

La *Sonatta VI* mantiene su uniformidad tonal en *do mayor* a través de los tres tiempos que la integran. Es el primero un «andante non presto» en compasillo; el segundo, un «allegro non presto», también en compasillo, y el postrero, un «allegro» en 2 por 4 que enlaza con una *coda* «presto» en el mismo compás.

* * *

El tercer volumen de sonatas firmadas por Montali tiene el siguiente epígrafe:

SEIS SONATE A VIOLINO SOLO, E / BASSO FATTE PER L'ECC.^{MO} S.^{RE} / DUCA DI ALBA, DE IL S.^{RE} D.^{N} / FRANCESCO MONTALI NAPOLITANO. / AÑO DE 1759.

Vaciadas estas sonatas en moldes análogos a los utilizados para las fechadas en 1752 y 1754, lo que a grandes rasgos se dijo acerca de estas antecesoras suyas, cabe repetirlo respecto de las que a continuación se analizan.

La sonata inaugural no lleva ningún encabezamiento, a diferencia de las siguientes, cuyo orden numérico aparece en la forma que reproduciremos literalmente en cursiva. Tiene un «andante» y un «largo», ambos en compasillo, y un «allegro» en 3 por 8, estando sus tres números en *sol mayor*.

La *Sonata 2.da* mantiene la tonalidad de *re mayor* en sus tres tiempos, que son un «allegro non presto», un «largo» en compasillo y un final. Se caracteriza este último tiempo por su aspecto de mosaico, pues lo inaugura un «presto» de diez y nueve compases en 2 por 4, que enlaza con otro «presto» bastante amplio en 3 por 8; reaparece abreviada la anterior frase musical del 2 por 4, la cual da acceso en seguida a un extenso «andante» en modo menor y compás de 3 por 8; y, por último, un «allegro» en modo mayor sirve de *coda* al tiempo.

La *Sonata tercera* tiene un tiempo animado, sin denominación del aire, en *la mayor* y compás de compasillo; un «largo» en *mí mayor*, cuya clave aparece armada con sólo tres sostenidos, y compás binario, y un mosaico final menos variado que el de la sonata segunda. Este postrer número desarrolla primero un «allegro» en 2 por 4, intercala como parte central un brevísimo «andante» en *la menor*, y vuelve a presentar en seguida, muy acortado, el «allegro» referido.

La *Sonata Quarta* consta de un «allegro non presto» en *fa mayor* y compás de compasillo; un «largo» en *sí*

bemol y compás de 3 por 4, y un «allegro non presto» en *fa mayor* y 3 por 8, que está dividido en dos partes, terminando la primera en el tono de la dominante y la segunda en el de la tónica.

La *Sonata Quinta* tiene un primer tiempo sin denominación de aire (aunque por su carácter se lo puede considerar como un «allegro non presto») y un «largo», ambos en *sí bemol* y compás de compasillo, y un final, también sin denominación de aire (mas desde luego «vivo»), en la misma tonalidad.

La *Sonata sexta y última*—como reza su encabezamiento—contrasta con las otras, tanto por su forma como por su técnica. Su primer tiempo, sin denominación de aire, pero que sin duda se debía tocar en «allegro non presto», está en *sol mayor* e insinúa rudimentariamente la forma binaria de tipo scarlattiano, pues aparece dividido en dos partes, muy breves ambas (de doce compases la primera y de diez y siete la segunda), que concluyen, respectivamente, en el tono de la dominante y en el de la tónica. Por otra parte, aquí emplea Montali frecuentemente la doble cuerda, lo que no hacía en sus obras anteriores. Sigue un «non presto» en compasillo y también *sol mayor*. La obra concluye con un mosaico, pues se inaugura el postrer número con un «allegro» en 2 por 4, que enlaza con un «andantino» en 3 por 8, y en el mismo tono, repitiéndose todo ello; reaparece después el tema del

«allegro» en 2 por 4 transportado al tono de la dominante, y vuelve a embocar en un «andantino», el cual está construído sobre el tema presentado anteriormente, pero con una mayor riqueza en el desarrollo modulativo, que, por lo general, en todas las producciones firmadas por Montali adolece de manifiesta rigidez.

Estas *Seis sonatas* se hallan encuadernadas en cartón cubierto con papel que prodiga dibujos de flores y frutos dorados sobre un fondo amarillo, siendo en todo igual, por su estilo, a lo que muestra la pasta del *Libro de diferentes lecciones para viola.*

* * *

En el año 1751 escribieron el violinista español D. Joseph Herrando y el violinista napolitano Francesco Montali sendas colecciones de *Seis Tríos,* para cumplir encargos del Duque de Huéscar. El mismo amanuense copió las mencionadas obras y el mismo encuadernador las cobijó en seis volúmenes, bajo pastas semejantes. También han corrido suerte adversa y en cierto modo análoga las expresadass composiciones. Si a los tríos de Herrando les falta hoy la parte de bajo, a estos de Montali les falta hoy la parre de violín primero. Las de violín segundo y bajo tienen en sus respectivas cubiertas la rotulación común «Tryos de

don / Francisco Montaly». Un poco más abajo se lee en un volumen «Vyolin S. 11», y en otro, la palabra «Baxo».

La portada del primero de estos volúmenes dice textualmente:

TRIOS / ECHOS DE ORDEN DEEL EXMO. SR. DUQUE DE HUESCAR, / A QUIEN LOS DEDICA SU AUTOR / DON FRANCISCO MONTALI. / VIOLIN SEGUNDO / AÑO DE 1751.

La portada del otro volumen es en todo igual a la que se acaba de transcribir, salvo la modificación de poner «Baxo», en vez de «Violin segundo».

Por faltar la particela de violín primero, que concentraba el interés melódico, han perdido estos manuscritos buena parte de su importancia. Atenúase, sin embargo, la magnitud de tal pérdida, al considerar que se conservan otras variadas obras de dicho autor, sin que ninguna de ellas destaque un relieve extraordinario.

Son también doce los «Tríos» que forman esta colección de Montali, y a cada uno se lo encabeza con el rótulo «sonata» en el contexto. He aquí los números que los integran, con expresión de sus respectivas tonalidades y otras circunstancias que permiten apreciar de qué modo practicaba Montali el encadenamiento

tonal y de qué manera buscaba la variedad en la unidad, cuando escribió estas obras.

Sonata I. Tiene tres tiempos y los tres en *sí* bemol: «andante» en compás de 3 por 4; «fuga» en binario, y «mint» (abreviatura de «minueto»).

Sonata II. Dos números en *sol* mayor: «a tempo giusto» en compasillo, y «tempo giusto» en 3 por 4.

Sonata III. Dos números en *re* menor: «allegro non presto» en compasillo, y «andante» en 3 por 4.

Sonata IV. Tres números, todos ellos en *sol* menor: «andante» en compasillo; «allegro no presto» en binario, y «mint».

Sonata V. Tres números, el primero y postrero en *fa* mayor, y el central en *do* menor: «andante» en compasillo; «largo» en compasillo y forma fugada, y «allegro» en 3 por 8.

Sonata VI. Tres tiempos en la tonalidad común *mí* bemol: «andantino» en compás binario; «largo» en compasillo, y «mint».

Sonata VII. Dos números en *re* mayor: «allegro no presto» en compasillo, y «mint».

Sonata VIII. Dos números en *la* mayor: «andantino» en compasillo, y «mint».

Sonata IX. Dos tiempos en *do* menor: «andante» en compasillo, y «minuet».

Sonata X. Dos números en *la* menor: «con moto» en compasillo, y «mint».

Sonata XI. Dos números en *do* mayor: «allegro no presto» en compasillo, y «minuet».

Sonata XII. Dos números: «allegro no presto» en compasillo, y «presto» iniciado en 2 por 4, con una parte central en 3 por 8 y conclusión en otro 2 por 4.

Algunos tiempos inaugurales de estas *Sonatas* adoptan aquella forma bipartita que había entronizado Scarlatti en sus sonatas para clave; otros siguen un desarrollo libre.

* * *

Como pedagogo está representado Montali en el Palacio de Liria con unos pliegos manuscritos y encuadernados conjuntamente con otros igualmente manuscritos, que les anteceden, y cuya portada reza: *Libro de diferentes Lecciones para la Viola. Para el Exc.[mo] Sr. Duque de Alba, de el Sr. Dn. Joseph Herrando.*

Al ocuparnos de D. José Herrando detallaremos el material didáctico acumulado en dicho volumen, el cual concluye con seis folios de música manuscrita, encabezando al primero las palabras *Lecciones de Violín de Dn. Francisco Montali.* Elévase a nueve el número de estas *lecciones;* todas llevan su bajo continuo, y cinco de ellas son «minuetes». También existe un pliego suelto con el epígrafe *Lezzione* 5ª *Del Sig.[r] Montali fatta per comando de L'Ecc.[mo] Sig.[r] Duca di*

Huescar. 1751. De las cuatro lecciones anteriores, y de las que seguramente hubieron de seguir a esta señalada con el número 5, no queda hoy el menor rastro.

* * *

El examen de las composiciones referidas advierte que Montali era un hombre tan corto de genio como escaso de técnica para esas lides. A buen seguro brilló como ejecutante, y ello, unido a su condición de italiano, en una época donde triunfaban los artistas de este país (y no sólo cantantes cual Farinelli, sino ejecutantes cual Scarlatti), influyó, sin duda, sobre el aprecio que Montali pudo merecer como compositor, alcanzando una boga efímera que se había de trocar en disculpable olvido pasado muy poco tiempo.

II

VIDA Y OBRAS DE BRUNETTI

Más afortunado que su compatriota Francesco Montali ha sido Cayetano Brunetti, pues su nombre pasó a la posteridad, figurando en los Diccionarios de Fétis y Riemann.

El apellido Brunetti no era desconocido antes de que este Cayetano comenzase a destacar su personalidad. En la primera mitad del siglo XVII actuó Juan Brunetti como productor de música religiosa y maestro de capilla de la Catedral de Urbino. Un siglo más tarde, Antonio Brunetti desempeñó análogas funciones y cultivó la misma actividad productiva en Pisa. Tuvo este Antonio dos hijos: Gaetano (Cayetano) y Juan Gualberto. Juan Gualberto sucedió a su padre en el cargo, y escribió no sólo música religiosa, sino también profana, descollando entre sus numerosas óperas *Lo sposo di tre, marito di nessuna*. Gaetano era, en opinión de muchos, aquel artista que, llevando igual nombre y apellido, vino a establecerse en Madrid, donde habría

de brillar pronto como compositor de música de cámara; pero Fétis lo duda, porque el Gaetano que tuvo por padre al compositor Antonio Brunetti nació en 1753, y el Cayetano a quien tan propicia hubo de ser la estancia en nuestro país firmó en 1766—es decir, a los trece años del nacimiento de aquel tocayo suyo—una producción musical que dedicó al Príncipe de Asturias, por hallarse ya a su servicio, y es poco verosímil que, tan joven aún, hubiera compuesto tales obras.

La suposición de Fétis era acertadísima, y la fortuna me ha permitido hallar una prueba palmaria de que existieron dos Cayetanos Brunetti—a no ser que hubiera visto la luz bastantes años antes aquel a quien se declara nacido en 1753—, pues en mis investigaciones en la Biblioteca Municipal de Madrid, cuyo Archivo abre fecundísimo campo a los exploradores de nuestra música teatral del siglo XVIII, he hallado un manuscrito cuya portada lo hacía suponer anónimo y que, sin embargo, según declara una de las particelas que lo integran, tuvo por autor a «Don Cayetano Brunetti», y por año de composición el 1762. Esta producción es, como dice la portada de la parte de voz y bajo, la *Música para la Comedia de García del Casttañal* (sic); y contiene los números titulados *Bailete, Juguete pastoral a solo para la Sra. Mariquita, Seguidillas, Rezitado a duo* y otras *Seguidillas.* Hay partes de violines y trompas, y una de las particelas

expone, con pintoresca ortografía: «Violin P°, Para el ô bue; Dup.do» («Violín primero, para el óboe, duplicado»). Si se tratase del Brunetti nacido en 1753, resultaría que un muchacho extranjero de nueve años de edad logró acceso, como compositor, en uno de los teatros municipales madrileños; que este niño tuvo la arrogancia de competir con los músicos nacionales escribiendo a pares las seguidillas para una obra teatral, y, por último, que, inspirando un respeto bien impropio de su edad—porque no cabe imaginar que se hiciese por broma, y menos por ironía—, a esa criaturita, precoz como Mozart, ya se le daba tratamiento de «don». ¿Caben mayores inverosimilitudes englobadas? Esa producción figura en el Catálogo impreso de la Biblioteca Municipal de Madrid con el título en ortografía moderna, absteniéndose de consignar el nombre de su autor, y citando tan sólo su apellido, el cual aparece alterado, pues dice «Brunete», en vez de «Brunetti».

Despréndese de lo expuesto que hubo dos Cayetanos Brunetti: uno el conocido como compositor de música de cámara, y otro anterior a él, cultivador de música teatral, pues suya es también la zarzuela heroica y mitológica *El Jason o la Conquista del vellicino de oro*, representada en el Teatro del Príncipe, el año 1769, con el concurso de las cantantes Francisca Ladvenant, Gertrudis Cortinas, María Ordóñez, Teresa Segura,

Casimira Blanco, Joaquina Moro y Vicenta Cortinas, según informa D. Luis Carmena y Millán. La música de esta obra parece perdida, y así lo declaró D. Rafael Mitjana.

Dice Fétis, con referencia a Cayetano Brunetti, que comenzó componiendo bastantes obras musicales de cámara y grabó algunas, sin que le favoreciera el éxito. Fuéle favorable la llegada de su compatriota Luis Boccherini a Madrid, pues con el ejemplo de tan alto artista, modificó él su peculiar estilo, imitando el de su nuevo colega. Mejor intrigante que músico, Brunetti logró alejar a Boccherini de la Corte española, y libre de rivales, sólo él recibió el encargo de componer para la misma sinfonías, serenatas y otras producciones de cámara. «También recibió un sueldo del Duque de Alba—añade dicho biógrafo—para escribir quintetos y cuartetos que este gran señor hacía ejecutar en su morada, y que no se oían en ningún otro lugar.»

Entre los profesores de Cámara de Carlos IV figuraban este compositor y un hermano suyo, como informa Soriano Fuentes.

Aun moraba en Madrid Brunetti cuando sobrevino, en 1808, la invasión napoleónica. Lleno de invencible pánico ante aquel suceso, sufrió un ataque de apoplejía, falleciendo a consecuencia del mismo en la casa que cierto amigo suyo había alzado en los alrededores de la capital española.

Ha sido muy fecundo el Cayetano Brunetti conocido como productor de música de cámara. Aparte las numerosas composiciones suyas que ya estaban estampadas cuando Fétis publicó su vastísima obra biográfica, sólo M. Picquot—el biógrafo de Boccherini—poseía 214 inéditas, y es de suponer que no se redujese a eso su producción.

* * *

No obstante lo dicho por Fétis y por Picquot con referencia a la protección que obtuviera este músico del Duque de Alba, la Biblioteca del Palacio de Liria sólo conserva hoy una obra—y aun incompleta, pues no hay sino la parte de violín primero—firmada por Cayetano Brunetti. Su portada dice textualmente:

VIOLIN PRIMO / . SEIS TRIOS DE DOS VIOLINES Y BAJO / PARA EL EX.MO S.R DUQUE DE ALBA / COMP.TOS POR GAYETANO BRUNETTI. / AÑO 1767.

En la página en blanco que enfrenta con esta de la portada aparece escrita con lapicero la siguiente indicación: «Regalado por D.ª Emilia Gayangos de Riaño—el 23 de Mayo de 1900.—Procedente de la Bibl.ca de D. Pascual Gayangos.»

Como se puede advertir, dicha composición data del año siguiente a aquel en que Cayetano Brunetti

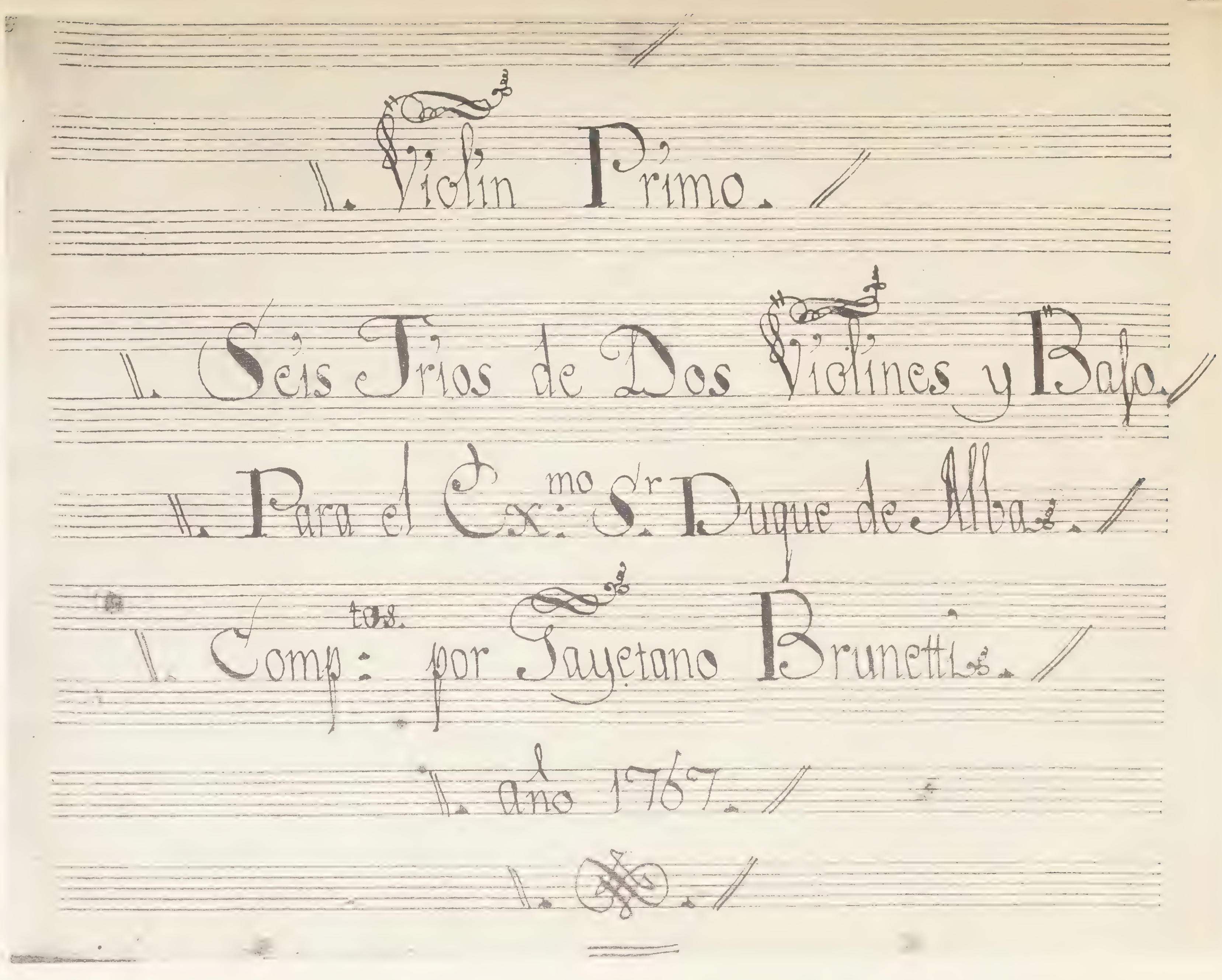
había dedicado otra al Príncipe de Asturias. Y hace lamentar que los incendios, mudanzas y trastornos hayan contribuído en el presente caso a dispersar o destruir las particelas de violín segundo y bajo que, con la hoy existente, integraban esos tríos.
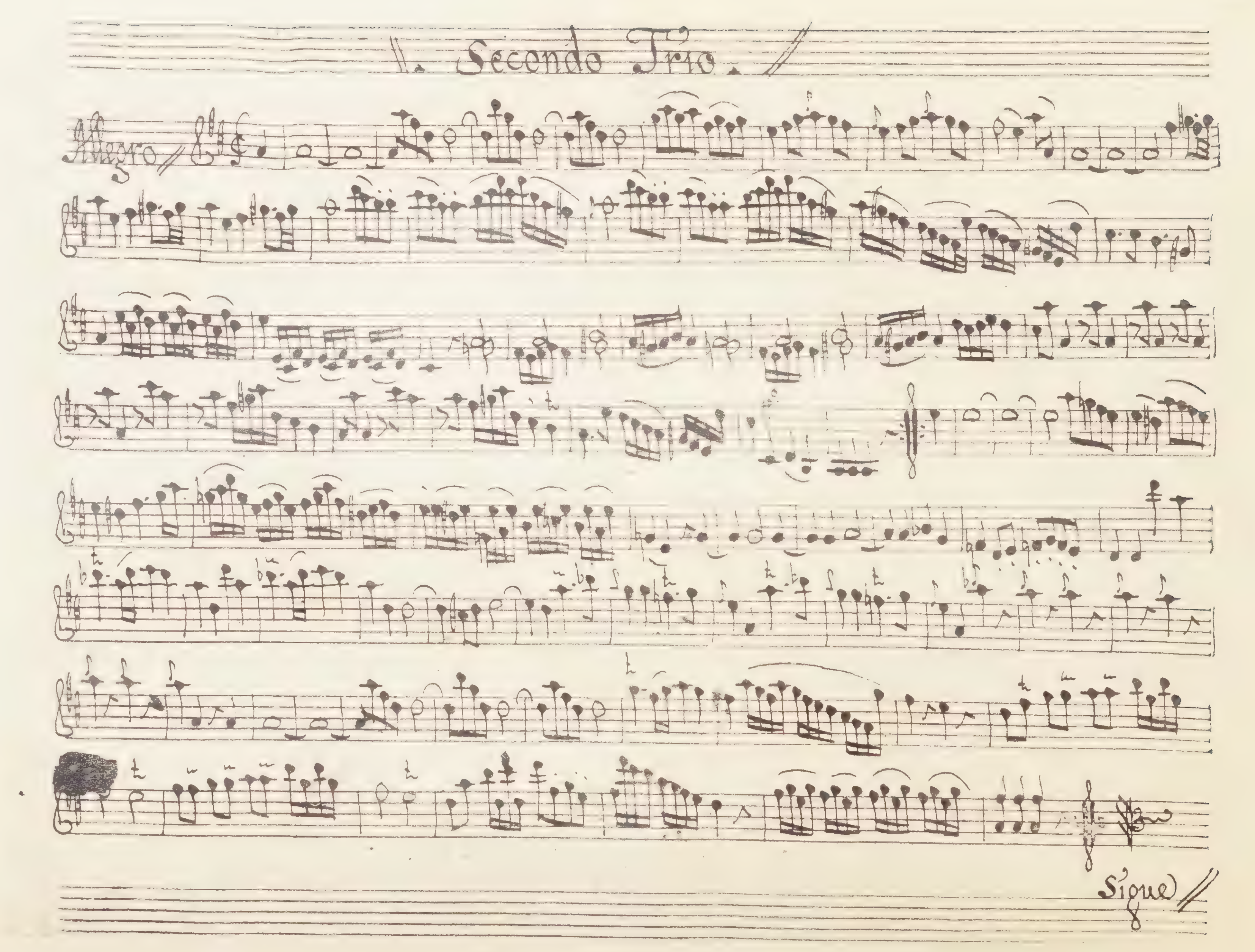
Cada una de estas composiciones contiene dos tiempos tan sólo. En ellas mana flúida la línea melódica y se despliega con gran soltura la sucesión constructiva, según se deduce leyendo la parte destinada al primer violín. He aquí las denominaciones textuales y los aspectos característicos de los mencionados tríos de Brunetti:

DENOMINACIÓN	TONALIDAD	PRIMER TIEMPO	SEGUNDO TIEMPO
Trío primo.	*Si* bemol mayor.	Moderato en 6/8	Allegreto en 3/8.
Secondo Trío	*Re* mayor.	Allegro en binario.	Andantino non molto en 3/8.
Trío Terzo.	*Sol* menor.	Andantino en binario.	Allegreto en 6/8.
Trío Quarto.	*Fa* mayor.	Allegro en 2/4.	Tempo di Minué.
Trío Quinto.	*Mi* mayor.	Larghetto en 3/8.	Tempo di Minuete.
Trío Sesto.	*Mi* bemol mayor.	Moderato en 2/3.	Tempo di Minuet.

La volubilidad ortográfica en el único tiempo coreográfico llevado por Brunetti a estas composiciones da una nota curiosa. Hay tres «minuetos», en total, y cada uno aparece rotulado con una variante: «minué», «minuet» y «minuete». En cambio no se consigna la palabra «minueto», con que hoy suele ser conocida entre nosotros esa danza tan popular durante todo el siglo XVIII.

A la conclusión del trío postrero se lee: «Finis Laus Deo».


Violin Primo.
Seis Trios de Dos Violines y Baxo.
Para el Ex.mo S.r Duque de Alba.
Comp.tos por Cayetano Brunetti.
año 1767.



Una plana de los Tríos de G. Brunetti. (Año 1767).

CAPITULO IV

MÚSICA INSTRUMENTAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

I

VIDA Y OBRAS DE DON JOSÉ HERRANDO

Las obras impresas del siglo XVIII mencionadas anteriormente unen a su interés bibliográfico y artístico el que sugiere verlas reunidas en la Casa de Alba. Como casi todas ellas fueron impresas en París, no obstante las diferentes nacionalidades de sus autores, este hecho revela de dónde procedía el influjo directo que se recibió ahí en relación con la vida musical cosmopolita. Por otra parte, su interpretación en tan noble mansión señorial fomentó un ambiente propicio para el cultivo de la música de cámara, y varios compositores nacionales, estimulados por tal ejemplo, desearon emular a esos artistas, así como tal vez a otros no menos reputados en sus días, cuyas principales obras no podían faltar entonces en la Casa de Alba, y posteriormente quedaron extraviadas o destruídas. Así han nacido

a mediados del siglo XVIII—y muy concretamente en el decenio 1750-1760—diversas obras españolas para reducidas agrupaciones instrumentales, en la que tomaban buena parte el violín y el clave, llevando este último la voz inferior y el correspondiente relleno armónico. Esas composiciones de música de cámara española, inadvertidas hasta ahora, son dignas de especial examen, pues ellas contribuyen a completar el cuadro—hasta hoy trazado de manera bien deficiente—de la actividad productiva en dicha época.

No será inoportuno recordar aquí que, paralelamente con esta manifestación, floreció a partir de entonces, y se prolongó durante todo el resto del siglo XVIII, una rica producción musical escénica, en forma de tonadillas, sainetes, loas, comedias, tragedias, melólogos y «escenas mudas», y que alguno de los compositores que más contribuyeron a su desarrollo fué uno de esos cultivadores nacionales, hasta ahora ignorados o poco menos, de música de cámara. Bien es verdad, por otra parte, que nuestra música teatral del siglo XVIII sigue inédita y desconocida en su conjunto, aunque la Biblioteca Municipal madrileña guarda en su Archivo—y no por unidades o por docenas, sino por miles—los manuscritos musicales donde se atestigua la riqueza folklórica y artística de esa producción, ilustrada por D. Antonio Guerrero, D. Luis Misson, los hermanos Pla, D. Pablo Esteve, D. Blas de La-

serna, Rosales, León, Ferrer, Valledor, Bustos, Moral y otros músicos hoy olvidados tan completa como injustamente.

* * *

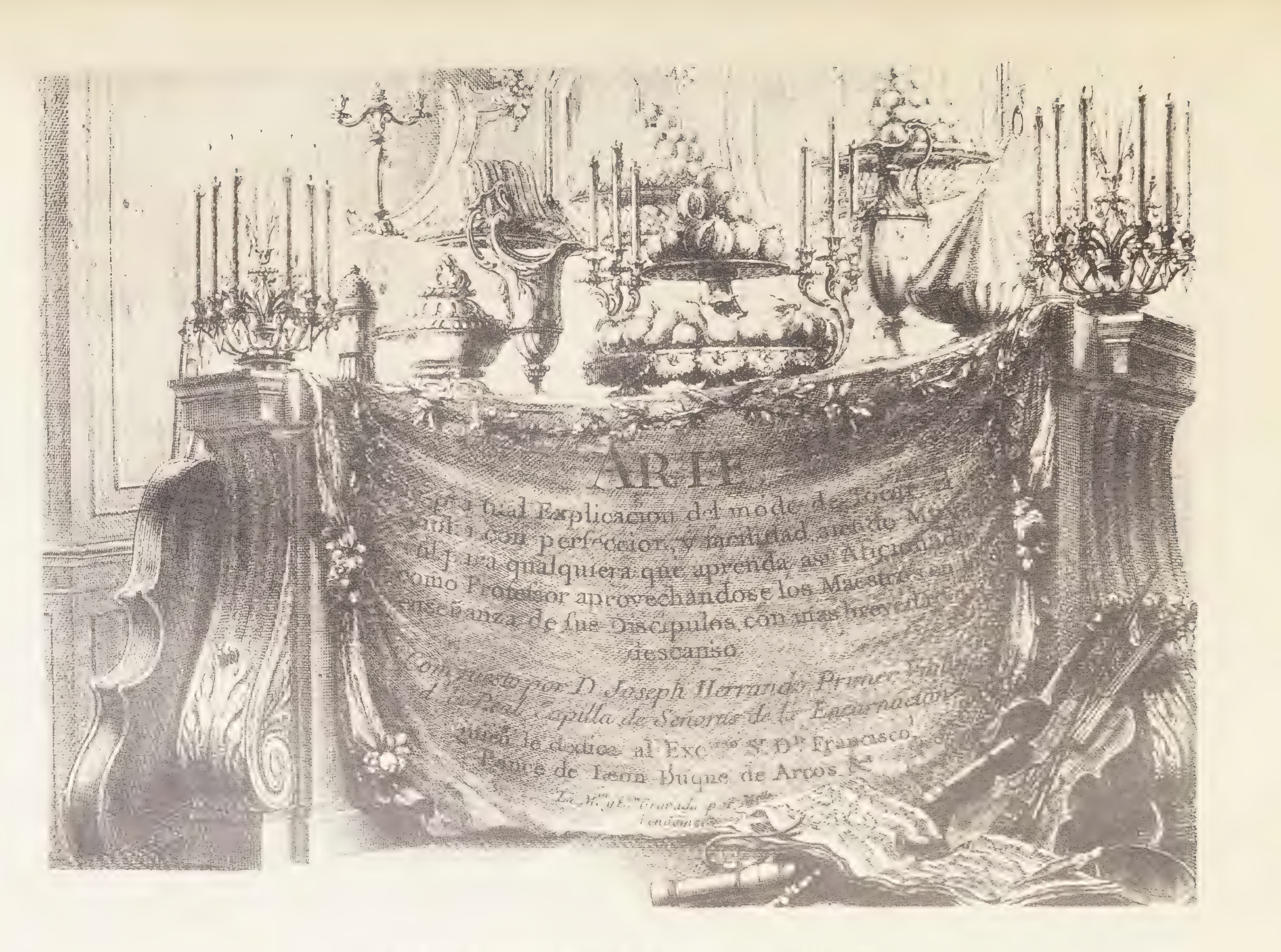
Tras este preámbulo, veamos el contenido de esas producciones españolas de música de cámara, comenzando por las que expresamente compuso para la Casa de Alba el violinista D. José Herrando, y resumiendo las biografías de sus respectivos autores.

Don José Herrando se distinguió como notable intérprete y fué primer violinista en la Capilla Real del Convento de la Encarnación, de esta Corte, hacia la mitad del siglo XVIII. Produjo una obra didáctica, en cuya introducción declara haber recibido lecciones de Corelli, y también numerosas obras artísticas. La referida obra didáctica lleva por título *Arte y puntual explicación del modo de Tocar el Violín con perfección y facilidad siendo Muy útil para qualquiera que aprenda así Aficionado como Profesor aprovechándose los Maestros en la enseñanza de sus Discípulos, con más brevedad y descanso Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de Señoras de la Encarnación, quien lo dedica al Exc.mo Sr. D.n Francisco Ponce de León, Duque de Arcos.* Está fechada la dedicatoria en 21 de abril de 1756. La obra fué impresa en París,

autorizándose su entrada en España por Real Privilegio de 25 de febrero de 1757. La portada contiene un primoroso grabado con alegorías e instrumentos musicales, figurando en el dibujo un libro abierto con la parte de violín, en notas minúsculas, de un «Minueto» anónimo (acaso escrito por el propio Herrando), y de un «Minueto de Misón».

A toda plana se ve en otra página el retrato del autor sobre el epígrafe «Dominus Josephus Herrando». Destácase un rostro afeitado, de frente muy espaciosa, abultada nariz, maxilar ovalado y cabeza cubierta con blanca peluca. Está Herrando en actitud de tocar el violín. Abajo se lee: «Ma.l Salvador Carmona, Sculp. 1756.»

Contiene dicho Tratado teoría del solfeo y explicaciones violinísticas, acompañadas estas últimas de ejercicios y de lecciones, acabando con una «explicación y conocimiento de todos los tonos». A escalas y arpegios les dedica considerable atención. Al hablar de las claves, advierte que la de contralto (en *do* en 3.ª) es para la violeta. Algunas lecciones tienen el correspondiente bajo cifrado, y una de ellas lleva por rótulo la palabra «minué». El autor aconseja que jamás se olviden los preceptos, exponiendo con tal motivo: «Aunque el Pintor tire un Rasgo de su habilidad que suspende, y parezca que es fuera de los límites de sus Reglas, no es así, que siempre tira la pincelada, y haze



Portada del Tratado de Violin de Don José Herrando (Año 1756).

(Biblioteca Nacional.)



Don José Herrando.

(Biblioteca Nacional).

el primor, guardándolas.» Ocupándose de los movimientos, declara Herrando: «Los aires son Allegro, Andante, Adagio, Grave, Spiritoso, Presto, Giga, y Pastorela.» Da explicaciones sobre «el gobierno del arco» y otras materias referentes al asunto de la obra, y se preocupa de «el que aprende assi por afición como por obligación y quisiera hacer algún primor o glosa», revelándose como consejero avisado y competente. Dicho *Tratado* se distingue por su brevedad, pues su última página impresa es la 35, y tiene forma apaisada. Puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid.

No es ocioso nada de lo transcripto, pues con ello se atisban con toda lucidez las enseñanzas que inculcó el violinista Herrando a un noble discípulo filarmónico en la mansión del Duque de Alba.

Como compositor obtuvo en vida Herrando gran consideración, y su renombre traspasó las natales fronteras. Comentando Mitjana en *La Musique en Espagne*—escrita para la *Encyclopédie de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire*—la producción artística de Herrando, dice lo que a continuación traducimos: «Entre sus diversas composiciones, muy ensalzadas en su tiempo, han llegado hasta nosotros una colección de 18 *new Spanish Minuets*, impreso en Londres en 1760, y el manuscrito autógrafo de seis encantadoras *Sonatine a solo per violino di V corde*, compuestas en 1754 para recreo del cantante Farinelli, quien en este momento

gozaba del favor real en toda la plenitud.» Añade Mitjana, en sendas notas, que los 18 minuetos españoles referidos se conservan en el *British Museum*, siendo de Herrando la mayor parte de esas piezas, y que las sonatinas mencionadas se guardan hoy en el Liceo de Bolonia, formando un bello manuscrito de 28 hojas en forma apaisada, con la siguiente dedicatoria: *Sonatine a solo per violino di corde, per divertimento del Sig. D. Carlo Broschi Farinelli, Cav. dell'abito di Calatrava e Criado Famig. di S. M. Cat. composte da D. Giuseppe Errando, Primo violino della Real cappella di N. Signora dell'Incarnazione l'anno* 1754.

Muy feliz me considero al dar cuenta de las composiciones inéditas y hasta ahora desconocidas que D. José Herrando escribió para la Casa de Alba y que se cobijan hoy en el Palacio de Liria. Entre ellas figuran no sólo *sonatas, tocattas* y *tríos*, sino también un *Libro de lecciones para la viola*, y otro, no declarado, de *Lecciones para violín*, donde se puede ver un aspecto complementario de ese músico tan notable por diferentes conceptos, y, sin embargo, tan olvidado en nuestros días.

Antes de analizar estas obras suyas, sin duda será oportuno manifestar que también Herrando cultivó, por lo menos incidentalmente, la música teatral. En efecto, la Biblioteca Municipal de Madrid tiene registrada bajo su nombre la música de la comedia

Manos blancas, con texto de D. Pedro Calderón de la Barca, cuyos cuatro números son un *a cuatro* inaugural, un *adagio* y dos *coplas,* es decir, dos canciones. La obra fué recibida con gran aceptación, sin duda, y se sostuvo largo tiempo en el repertorio; pues, según lo revelan el papel y la escritura, fueron copiadas sus particelas en época posterior, añadiéndoseles un número debido, probablemente, al tonadillero Pablo Esteve o a algún compositor contemporáneo de este último. Esa misma Biblioteca guarda la música del *Sainete del Pagador de Todos,* la cual figuraba como anónima, pero una de sus particelas consigna el nombre de Herrando, en abreviatura, como autor de la expresada producción, según he podido advertir. Incluye dicho sainete dos números, a saber: un clásico *a cuatro* y unas *seguidillas* que venían a ser inevitables bajo el imperio de esa manifestación popular de nuestra música escénica durante el siglo XVIII. Por otra parte, entre los manuscritos que legó Barbieri a la Biblioteca Nacional se mencionan otras dos obras teatrales de Herrando, a saber: *Judas Iscariote,* con fecha 25 de diciembre de 1753, para el Teatro de la Cruz, por la cual percibió 480 reales, y la música de un exorno escrito por D. Nicolás Hernández para la comedia *La perla de Inglaterra y Príncipe de Hungría,* destinada al Teatro del Príncipe, en 1761, que le valió 100 reales.

Según se ve, este D. José Herrando, cuyo nombre

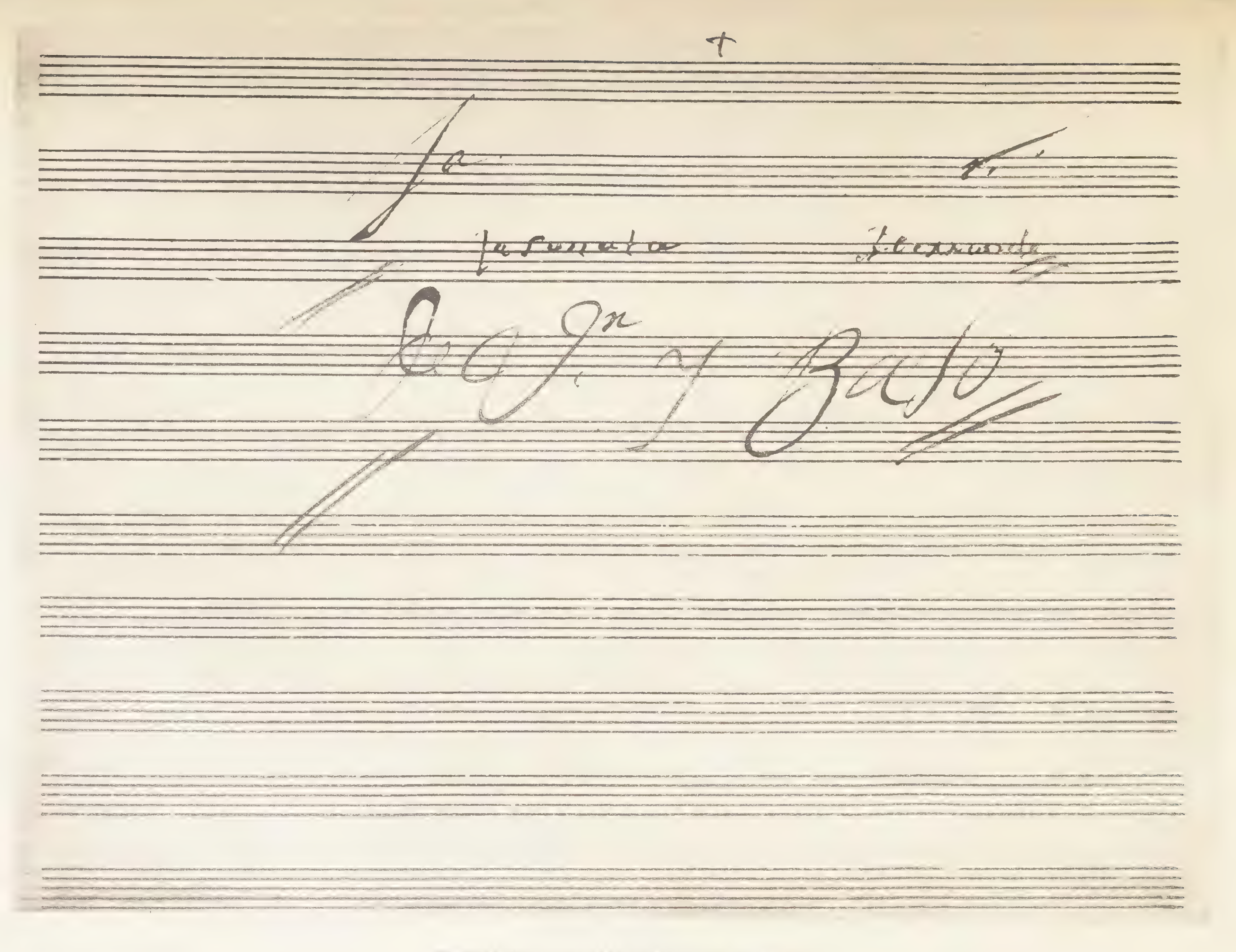
apenas es conocido actualmente de nadie, ocupó en vida un relevante puesto como didáctico, ejecutante, y compositor de música variadísima, desde la fácil *seguidilla* que ilustraba un sainete vulgar, hasta la sonata a varios tiempos para uno o más instrumentos de cuerda con bajo continuo. Y mucho nos complace poder presentar en esta obra su efigie.

* * *

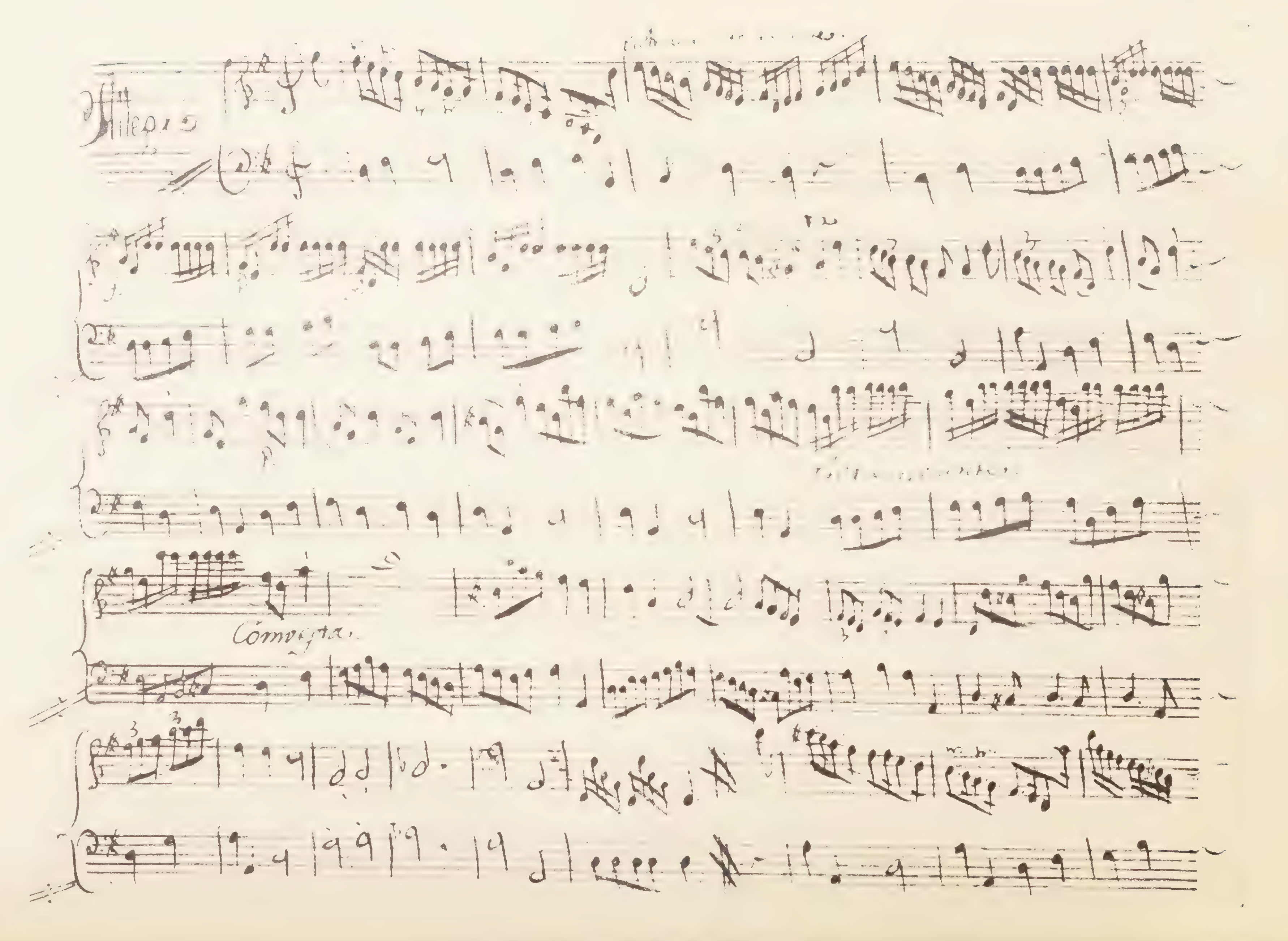
Sonatas para Violín y Bajo de Don José Herrando

Hay un total de doce, sin un título común: fueron escritas en papeles sueltos y por varios amanuenses, agrupándoselas después en un volumen encuadernado con cartón y piel roja. Abundan las páginas en blanco que separan unas sonatas de otras.

Distínguense todas estas sonatas por su fuerza melódica, por la amplitud de su desarrollo, por una frescura de invención y por un deseo de realzar siempre el interés musical, sacrificando todo cuanto pudiese poner en relieve el virtuosismo del instrumentista. Está, pues, Herrando mucho más cerca, espiritualmente, de ese tipo de composición sonatística que se preocupaba de la belleza expresiva y que habría de tener un vigoroso florecimiento merced a la escuela de Mannheim y los grandes sinfonistas vieneses (Haydn, Mozart y



Portada de una Sonata de Don Jose Herrando.



Una plana de las Sonatas de Don José Herrando.

Beethoven), que de aquel otro manifestado por ciertas sonatas italianas y francesas. En estas obras de Herrando priva un sentido tonal bien notable, tanto por la relación que guardan los tiempos sucesivos de cada una, como por el encadenamiento modulativo de sus diversos números, y rige para la forma el patrón binario. Parecíale a Herrando tan indispensable esa estructura binaria, que en su mencionado *Arte y puntual explicación del modo de Tocar el Violín* habla de los signos llamados «Mediciones» y los define: «Son para mediar Sonatas, Conciertos, Oberturas, Minuetes, Tríos, Divertimentos a dos violines y demás cosas de música.»

Sus títulos y morfología se reseñan a continuación, añadiendo en algún caso indicaciones referentes a la temática o la técnica:

1ª *Sonata. Herrando / de V.ⁿ* (sic, por «violín») *y Bajo.* Primer tiempo, sin denominación de aire, seguramente un «allegro non molto», en compasillo y tonalidad de *sol* mayor. «Andante» en compás binario y tonalidad de *sol* menor, dividido en dos períodos, que concluyen, respectivamente, en el tono del relativo mayor (*si* bemol) y en el tono principal (*sol* menor). «Allegro Asay» (*sic*) en 3 por 4 y *sol* mayor, con dos períodos, terminados, respectivamente, en los tonos de la dominante y la tónica.

2ª *Sonata. Herrando / de V.ⁿ y Bajo.* «Allegro nomolto» (*sic*) en *re* mayor y compás binario. Segundo

tiempo, sin denominación de aire (seguramente un «andante»), en *si* menor y compás de 3 por 4, con dos partes que terminan, respectivamente, en el relativo mayor y en el tono inicial.—«Allegro» en *re* mayor y compás de 2 por 4.

Sonatta 3ª / *A solo V.ⁿ y Bajo.* / *De Herrando.* «Allegro andante» (*sic*) en *fa* mayor y compás binario. «Adajio» (*sic*) en *do* mayor, que consta de una sola parte. «Allegro» en *fa* mayor, compasillo.

Sonatta 4ª / *A Solo V.ⁿ y Bajo* / *de Herrando.* «Allegro moderato» en *la* mayor y compasillo. «Andante» en *la* menor y compasillo, que consta de una sola parte. «Minué con diferencias» (*Diferencias* es una voz anticuada que ha sido sustituída por el vocablo *Variaciones*). La exposición presenta dos períodos de ocho compases cada uno, que se repiten. Siguen cinco variaciones del tema; la cuarta «diferencia» pide sonidos flautados o armónicos.

Sonatta 5ª / *A Violin y Bajo Solo* / *de Herrando.* «Allegro» en *do* mayor y compasillo. «Andante» en *do* menor y binario, que consta de una sola parte. «Allegro» en *do* mayor y 3 por 8, con una interesante presentación armónica en la exposición inicial de la segunda parte.

Sonata 6ª / *A Violin y Bajo Solo* / *de Herrando.* «Allegro» en *la* menor y compasillo con modulación al relativo mayor para terminar la primera de las dos

partes que lo integran. «Andante» en *do* mayor y compás binario, de una sola parte. «Allegro» en *la* menor y 2 por 4, con la misma estructura formal y el mismo encadenamiento armónico que el tiempo inicial.

Sonata 7ª de Violin / y Bajo Solo / de Herrando. «Allegro Moderato» en *sol* menor y compasillo, con modulación al relativo mayor (*si* bemol), para terminar la primera parte. «Adaxio» en *do* menor y 3 por 4, con una sola parte. «Giga. Allegro» en *mi* bemol y 6 por 8, con dos partes que concluyen, respectivamente, en la tonalidad de la dominante y de la tónica.

Octaua Sonatta A Violin y Bajo / Solo / Herrando. Curioso ejemplo de hondura sentimental en su primer tiempo «Allegro», en *sol* mayor y compasillo, pues le antecede un «Adaxio» de dos compases que expone una sentida frase melódica de gran ámbito sonoro sobre el acorde de la tónica. Como todos los tiempos iniciales de estas sonatas, adopta la forma binaria, y su segunda parte comienza repitiendo en el tono de la dominante esa breve, sencilla e inspirada frase melódica. Al final del número se lee: «Sigue a Daxio.» «Adaxio» en *re* mayor y compasillo; número de gran expresividad en su barroquismo, que presenta ritmos variados y ricas modulaciones. «Allegro» en *sol* mayor y compás binario. Advierte el manuscrito, con referencia a la ejecución de algunos pasajes, «el arco junto al

puente», y para que cese este efecto, se hace la indicación «Como está».

Sonatta 9ª *A Solo Violin y Bajo / de Herrando.* «Allegro moderato» en *si* bemol y compasillo. «Andante Adajio» (*sic*) en *fa* mayor y compás de 12 por 8, en una sola parte. «Allegro» en *si* bemol.

Dezena Sonata A Violin y Bajo / Solo / de Herrando. «Allegro Andante» (*sic*) en *do* menor y compás binario, con gran amplitud en su desarrollo, que prescinde de la forma binaria vigente en las anteriores sonatas y presenta varios temas. «Adajio» en *sol* menor y compasillo, formado por una sola parte. «Allegro» en *do* menor y compás de 2 por 4, conteniendo también una sola parte.

Sonata 11ª *a Solo Violin y Bajo / de Herrando.* Primer tiempo, sin denominación de aire («allegro moderato», casi seguramente), en *re* mayor y compasillo, de forma bipartita. «Andante» en *re* menor y compás binario, constituído por una sola parte. «Pastorela a buen modo. Siempre piano» en *re* mayor y compás de 12 por 8. En este último número es curiosa la repetición reiterada y consciente de varias quintas paralelas, colocadas en las voces extremas precisamente.

Sonata 12ª */ A Solo Violin y Bajo / de Herrando.* «Allegro Andante» (*sic*) en *fa* menor y compás binario, teniendo armada la clave con los cuatro bemoles en orden gráfico descendente, es decir, *mi*, *re*, *si*, *la*.

A este tiempo puede aplicársele aquello que se ha dicho con referencia al número inaugural de la «Sonata 10.ª» «Adaxio» en *fa* mayor y compás de compasillo, en una sola parte. «Diferencias a buen modo.» Al pie del expresado título aparece consignada esta advertencia: «Y el mismo bajo siempre como está en la 1.ª» El tema, en *fa* menor y 2 por 4, consta de dos frases de ocho compases que se repiten, presentando seis versiones numeradas correlativamente, es decir, cinco variaciones o *diferencias* tras el tema dado. Aquel tema melódico aparece recortado en grupos de tres corcheas sobre un ritmo acéfalo, en la primera variación; la segunda lo muestra transformado en rápida sucesión de semicorcheas, sin conceder más respiro que en las caídas cadenciales; la tercera lo transforma en una sucesión de grupos de dos semicorcheas, entrecortados con silencios de corcheas; la cuarta ofrece una sucesión de notas negras en doble cuerda, y la última se reviste con las arpegiadas ondulaciones de acordes desleídos. Todas las *diferencias* mantienen la modalidad menor.

Al final del último pentagrama escrito se lee: *Finis*. Debajo hay una rúbrica de trazo grueso, y por debajo la frase, abreviada: *A. V. M.*ª

* * *

Doze Tocattas A Solo de Violin y Baxo / Para el Ex.mo S.r Duque de Huescar / de Herrando.

Están agrupadas en un volumen encuadernado cuya cubierta carece de rotulación. La ambigüedad a la sazón reinante con respecto al vocabulario musical, dió lugar a que dichas composiciones apareciesen registradas bajo el epígrafe genérico *tocattas* y que, sin embargo, a la cabeza de cada una apareciese la denominación *Sonata* o *Sonatta*, pues también ésta y otras divergencias ortográficas eran frecuentes, a la sazón, en el lenguaje artístico. No expone este manuscrito indicación alguna respecto de la época en que fueron compuestas dichas obras, pero casi indudablemente las escribió Herrando en el primer decenio de la segunda mitad del siglo XVIII.

Como las obras similares del propio Herrando, estas *Tocattas* o *Sonatas* constan de tres tiempos—sólo algunas, por excepción, tienen uno más—, encadenados en el orden conocido, y su número inicial adopta la forma binaria. A ellas puede aplicarse lo que de un modo general queda expuesto sobre el valor artístico testimoniado por la producción de música de cámara que subscribiera Herrando.

Veamos ahora esquemáticamente el aspecto externo de las mencionadas producciones:

Sonata I. Consta de tres tiempos, a saber: «allegro»

en *si* bemol y compás de 2 por 4; «adaxio non molto» en *fa* y 3 por 4; «allegro» en *si* bemol y 3 por 8.

Sonata II. «Allegro» en *sol* mayor y compasillo; «adaxio» en *re* mayor y 3 por 4; «allegro» en *sol* mayor y 3 por 8.

Sonata III. «Allegro» en *la* mayor y 2 por 4; «adaxio» en *mi* mayor, teniendo armada la clave sólo con tres sostenidos; «allegro» en 3 por 8.

Sonatta IIII. «Allegreto» en *do* mayor y compasillo; «adaxio» en *sol* mayor y 3 por 4; «allegro» en *do* mayor y 3 por 8.

Sonatta V. «Allegreto» en *re* mayor y compasillo; «andante» en *re* menor y 3 por 4; «fuga», sin indicación de aire, en *re* mayor y compás binario.

Sonata VI. Primer tiempo, sin mención de aire, en *fa* mayor y 2 por 4; «adaxio» en *do* mayor y compás binario; «ayre de Minuet» en *fa* mayor, con una parte central en *fa* menor. Al final se lee: «Sigen otras» (*sic*), refiriéndose con ello el autor, seguramente, al nuevo grupo de seis sonatas que continúan la numeración correlativa.

Sonatta VII. Esta sonata antepone un tiempo preliminar a los tres de rúbrica, constando, en consecuencia, de cuatro, que son: «adaxio» en *re* mayor, 2 por 4 y forma binaria; «allegro» en la misma tonalidad y compasillo; «andante» en *re* menor y 3 por 4, también vaciado en el molde constructivo binario, y terminando

en el tono del relativo mayor la primera de las dos partes que lo forman; «allegro asay» en *re* mayor y compasillo.

Sonata VIII. También antepone un tiempo lento al primero de los tres habituales, presentando los cuatro siguientes: «adaxio» en *sol* mayor, compasillo y patrón binario; «allegro» en la misma tonalidad, compás y molde constructivo; «andantino» en *sol* menor y 3 por 4; «allegro asay» en *sol* mayor y 3 por 8.

Sonata IX. Acepta la norma ordinaria de tres tiempos: un «allegro» en *si* bemol y compasillo; un «adaxio» en *fa* mayor y 3 por 4, y un «allegro» en *si* bemol y 3 por 8.

Sonatta X. Consta de cuatro tiempos, como la séptima y la octava. El «andante non molto» en *do* mayor y compás binario que la inaugura va seguido de un «allegro» en el mismo tono y en compás de compasillo, adoptando ambos la construcción de tipo binario. El tercer tiempo es un «adaxio» en *do* menor—con dos bemoles en la clave—y compás binario, y el postrero, una «Xiga.—Allegreto» en *do* mayor y 6 por 8.

Sonatta XI. Consta de tres tiempos, con la particularidad de que invierte el orden de los dos primeros, haciendo preceder el número lento al animado, y vaciando los dos en la forma binaria. He aquí cómo se suceden esos números: «adaxio» en *mi* bemol y compás de 3 por 4, cuyo comienzo presenta el bajo en una

inversión del acorde fundamental; «allegro» en el mismo tono y compasillo; «minuet» en *mi* bemol, formado por dos partes. Probablemente se escribieron en otro papel pautado, con ánimo de transcribirlas a éste—según se deduce por la carilla y media que sigue en blanco—, varias *diferencias* o variaciones, aunque, por otra parte, se lee al pie del número: «Las demás *ad livitum* se pueden hazer según las del tocador»; y esta frase permite suponer que el ejecutante quedaba en libertad de improvisar a su capricho las *diferencias.*

Sonatta XII. Restablece el orden habitual para sus tres tiempos, que son: «allegro» en *la* mayor y compasillo, «adaxio» de forma binaria en *re* mayor y 3 por 4; «allegro asay» en *la* mayor y 2 por 4. La última página manuscrita concluye con la palabra «Finis».

* * *

Tríos de Don José Herrando

En 1751 escribió Herrando dos colecciones de seis tríos cada una, para dos violines y bajo. De esta producción sólo existen hoy las partes de violines en sendos manuscritos encuadernados en piel, cuyas cubiertas tienen la rotulación común: «Tryos de Don / Joseph Herrando», y una línea más abajo se lee en uno: «Byolyn P. .1.», y en el otro: «Byolyn S. .11.» (La «P.» es inicial de la palabra «primero», como lo confirma

el «.1.» que sigue, y la «S.» lo es de la palabra «segundo», representando ese número «.11.» en numeración arábiga lo que corrientemente se escribe en numeración romana bajo la forma «II».

La portada del primero de estos volúmenes dice textualmente:

Violín Primero a los / TRIOS / echos de Orden del Exmo. S.ʳ Duque de Huescar, / a quien los Dedica su Autor, / Don Joseph Herrando. / Año de 1751.

La portada del segundo volumen es en todo igual a la que se acaba de reproducir, salvo alguna alteración ortográfica y la modificación lógica de poner «Violín segundo» en vez de «Violín primero».

Constituye la obra dos series de seis *tríos*, como se los denomina genéricamente, o *sonatas*, como aparece en la rotulación específica de cada composición. Aunque falta el bajo, se lo puede reconstruir fácilmente con sólo observar el molde armónico, doblemente acusado por los instrumentos solistas. Estos rara vez dialogan, y suelen cantar la misma melodía o reproducir en terceras o sextas los mismos giros y diseños, lo cual precisa más aún el sentido de los acordes que el clavicordista acompañante debía tocar con el *bajo continuo* a la vista, según costumbre de la época.

A diferencia de otras *sonatas* y *tocattas* de Herrando,

las que forman estos doce *tríos* no establecen la agrupación tripartita de tiempos (tiempo animado, tiempo lento y tiempo vivo), sino que frecuentemente constan de sólo dos números, viéndose entre ellos algunas *pastorelas* y buen número de *minués*, así como también algunas *fugas*. El tipo de construcción binario resalta netamente definido en muchos casos, con exposición que parte de la tónica para concluir en el tono de la dominante, y con reexposición que, arrancando del tono de la dominante, vuelve al de la tónica.

Dichas sonatas presentan una terminología morfológica variable, pues los títulos son agógicos unas veces y otras coreográficos por su carácter, ya que no por su función. He aquí el detalle respectivo:

Sonata I. Dos tiempos, ambos en *sol* mayor: «andante» en 2 por 4, y «Mint. Desp.º» (abreviaturas de «Minué» y «Despacio»).

Sonata II. Tres tiempos, todos ellos en el mismo tono de *si* bemol: «andantino» en 2 por 4; «fuga», sin mención del aire, en compás binario, y «minuet».

Sonata III. Dos tiempos, ambos en *fa* mayor: «A» (¿Inicial de «Andante»?) en 2 por 4, y «Mint» (abreviatura de «Minuet»).

Sonata IV. Tres tiempos en *mi* bemol: «Adaxio» en 3 por 8; «Fuga», sin mención de aire, y «Mint.»

Sonata V. Dos tiempos en *re* menor: un «Andante» en compasillo, de forma binaria, y un «Minuet».

Sonata VI. Dos tiempos, ambos en *re* mayor: «Pastorela» en compás de 12 por 8, y «Minuet» en 3 por 8. A la conclusión se lee la palabra «Finis».

Viene a continuación una página en blanco con la inscripción siguiente: «Siguen Otros Seys Tríos Del mismo Autor.» Por mantenerse la numeración correlativa, el *trío* o *sonata* primera de esta nueva serie figura registrado bajo el número séptimo. Veamos la disposición morfológica de esta segunda serie:

Sonata VII. Dos tiempos, ambos en *sol* menor: «andante» en compasillo, y «Mint.» en 3 por 8.

Sonata VIII. Tres tiempos, en la tonalidad común de *fa* menor: «adagio mucho» en 2 por 4; «andante» en binario, y «minuet».

Sonata IX. Tres tiempos, todos ellos en *la* mayor: «adagio» en 2 por 4; «allegro» en compasillo y «mint» en 3 por 8.

Sonata X. Tres tiempos, el primero en *do* menor y los restantes en *do* mayor: «adagio» en 3 por 4, «allegro moderato» en 2 por 4 y «allegreto» en 2 por 4.

Sonata XI. Dos tiempos, ambos en *re* mayor: «allegro comodo» en 2 por 4 y «minuet» en 3 por 4.

Sonata XII. Dos tiempos en *re* mayor: «pastorela» en 12 por 8 y «minuet» en 3 por 4. Al final de este número se lee: «Fin de toda la obra.»

* * *

Duo 10. VV.^{s} e Basso: Dn Jose Herrando.

Bajo este epígrafe existe un manuscrito que contiene un par de números («andante» y «minuet») para dos violines y bajo, como indica el título. Es indudable, pues, que existieron otros nueve, hoy desaparecidos, y casi seguro que llegasen los de esta colección a la docena, dada la costumbre, por aquel tiempo usual, de hacer colecciones por grupos de seis o múltiplos de seis.

* * *

Lecciones para instrumentos de cuerda, por Don José Herrando

Una colección de música manuscrita y encuadernada en cartón; dice en la primera página del papel pautado:

Libro de Diferentes Lecciones / para la Viola Para el Ex°. Sr. / Duque de Alba / de el Sr Dn Joseph Herrando.

Está compuesto este *Libro* para viola del tipo de violines («alto» en francés, y «Bratsche» en alemán), y no para viola de gamba como pudiera suponerse dado el gran predicamento de que gozaba por entonces este instrumento. Ello comprueba que Herrando tocaba

por igual la viola y el violín — así como su colega Misón tocaba por igual la flauta y el oboe —, y que su prócer discípulo se familiarizó con ambos instrumentos, de igual manera que poco después habría de familiarizarse D. Tomás de Iriarte, según lo comprueban aquellos versos suyos, dirigidos a un amigo ausente, que del siguiente modo describen una reunión musical:

Noches hay en que se hallan congregados
veinte, y acaso más aficionados,
que su parte ejecutan de repente.
Mi manejo no es mucho ni muy poco,
y entre ellos logro así lugar decente,
pues cuando no violín, la viola toco,
la viola que algún día
en nuestras academias de armonía
tú solías tocar por instituto,
de la cual yo quedé por sustituto.

Bajo el referido rótulo de Herrando se ven escalas, ejercicios y lecciones numerosas, en variedad de compases y de ritmos. Unas lecciones están sin acompañamiento y otras llevan escrito el bajo continuo. Alguna va encabezada con el epígrafe «Fuga», faltando toda indicación respecto a la voz o voces complementarias. Alguna es una verdadera «fuga» a dos voces, aunque falte el rótulo que así lo indique. A fin de que el discípulo se familiarizara con las diversas claves, hay lecciones escritas en «llave de voz en 1ª raia de C sol fau»

(como dice textualmente el manuscrito); es decir, en clave de *do* en 1.ª línea, y las hay escritas en «clave de tenor», o sea de *do* en 4.ª línea. También aparecen algunas en clave de *fa* en 4.ª línea, y otras combinan sucesivamente varias claves. La penúltima lección es una *Pastoral*. En varios momentos va señalada la digitación. Esta parte se inaugura con un par de escalas, figurando la denominación alfabética (c, d, e, f, g, h, etc.) sobre las notas correspondientes (*do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, etcétera), y después contiene un total de 42 ejercicios y lecciones, sin numerar todas ellas, excepto las 8 del principio, ocupando 45 páginas. Al final de la última lección se lee: «Finis &».

A dicha parte siguen, sin rotulación especial, diez y seis lecciones de carácter melódico para violín con bajo continuo, formando una nueva serie y llevando algunas indicaciones agógicas (andante, allegro, etc.). No faltan entre ellas las que prodigan frases en doble cuerda y las que ofrecen dificultades que sólo un discípulo muy aventajado podría vencer sin esfuerzo. A veces hay abreviaturas cuya explicación teórica se puede leer en su obra, impresa, al decir: «Cuando se encuentren figurados aquellos puntos sueltos que siguen a las figuras mismas, hacen el valor del signo que antecede, y es por no cansarse el compositor, o copiante que lo traslada, y es regla general que se debe observar». Vense figuras ligadas, sueltas, picadas

y estacadas, trinos, síncopas y «espiraciones» o silencios en gran diversidad de valores y configuraciones rítmicas. Por equivocación aparece armada con dos sostenidos, a partir del segundo pentágrama, una lección escrita en *fa* mayor. Tras esto vienen varios folios, donde abundan las escalas escritas en diversas claves, con el intento indiscutible de que las pudiera dominar el alumno. Hallamos aquí, efectivamente, una escala en «Clave de Violín», es decir, en clave de *sol*, «Otra escala en q.ᵉ sirbe p.ª cantar la Voz de tiple en clave de C sol faut en 1ª raya», «Clave de contralto en 2ª raia», «otra Clave de contralto de C sol-faut en 3ª raya», «otra clave de thenor en 4ª raya de C sol faut», o clave de *do* en 4.ª línea, «otra Clave def faut en 3ª raya de Bajo», o clave de *fa* en 3.ª línea, «otra clave def faut en 4ª raia pª los Bajos de aora», es decir, para aquellos que en las inmediatas lecciones habrían de servir de base al acompañamiento, y, por último, una escala en «clave de G solreut en 1ª raya a la francessa», en la cual las notas tienen igual denominación que si el pentágrama fuese armado con clave de *fa* en cuarta. En dichas escalas hay denominaciones alfabéticas de las notas, colocadas sobre éstas. Inmediatamente sigue una nueva serie de quince *Lecciones*, unas con bajo y otras *solas* o *sin vaxo*. Dos de ellas llevan a la cabeza la palabra «andante», y las demás carecen de toda indicación en cuanto a tiempo. Están escritas en di-

versas claves, lo cual permitiría al discípulo familiarizarse con la lectura de las mismas. Al final de la postrera lección se lee la palabra «Fin». Todo ello ocupa 38 páginas.

Estas *Lecciones* escritas por Herrando para la Casa de Alba son más numerosas, variadas e interesantes que las contenidas en su tratado impreso, cuyo número no rebasa la docena. Y algunas de ellas tienen analogía manifiesta con otras lecciones estampadas, por lo cual es de presumir que Herrando utilizó parte del material didáctico escrito para su prócer alumno cuando resolvió grabar su obra. ¿Le habría dado también algunos de los consejos que después se imprimieron en su libro? A buen seguro que sí. Y tal vez entre ellos figurase aquel donde se recomienda hacer «estudio hasta que el tono salga sin zumbido ni rechino; y para lograrlo es preciso executar este estudio en una Pieza sin Trastos ni Luz, pues el estar desocupada, haze no disimular los defectos al instrumento, y la obscuridad llama más a la atención del que estudia... Echo esto con aplicación, se logrará lo que dicen ser gracia, y no es sino estudio».

A continuación de tan diversas *Lecciones* — que pueden considerarse complementarias en cierto modo de las contenidas en *Arte y puntual explicación del modo de Tocar el Violín...*, del mismo Herrando — se encuadernaron las escritas por Francesco Montali, cuyo examen se efectuó en el lugar correspondiente.

II

VIDA Y OBRAS DE DON LUIS MISÓN

Fué D. Luis Misón, o Missón—que de ambas maneras figura ortografíado su apellido en los manuscritos de su época—, una personalidad prestigiosísima, no sólo como compositor, sino como ejecutante, por lo cual hablaron de él con tanto afecto como admiración algunos prosistas y vates que le habían tratado. Sin embargo, cayó bien pronto en el olvido su vasta producción, y se ha borrado también su nombre de la memoria de casi todos sus compatriotas. No es fácil hoy reconstruir totalmente la biografía de Misón; mas, a pesar de todo, se la puede seguir en sus principales rasgos si se acude a los archivos o a determinadas fuentes del siglo XVIII.

Al parecer nació D. Luis Misón en Barcelona. Instalado en Madrid, bien pronto su habilidad como flautista y oboísta le abrió las puertas de la Capilla Real y las de las mansiones aristocráticas. También obtuvo un puesto en el Teatro del Buen Retiro, se-

gún informa D. Nicolás Fernández Moratín al decir, textualmente, con referencia a dicho coliseo: «Entre los músicos de la orquesta, sólo D. Luis Misón y otros dos o tres instrumentistas no eran extranjeros.»

Amigo de los dos fabulistas D. Tomás de Iriarte y D. Félix Samaniego, se ha dicho, erróneamente, que puso música al libro del melólogo *Guzmán el Bueno*, el cual había de ser escrito por Iriarte cuando Misón llevaba ya varios años en el sepulcro (1); y Samaniego le mencionó en su popular fábula *El tordo flautista*, que

---

(1) El manuscrito musical del melólogo *Guzmán el Bueno*, conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid, consigna en su portada el nombre de D. Tomás de Iriarte, lo cual bastaría para atribuir a éste la paternidad de la música, si se considera que era un aficionado distinguido y que, por otra parte, en las portadas de esas producciones musicales jamás figuraba el nombre del libretista, sino tan sólo el del compositor, y esto aun no siempre. Esta prueba conjetural halla su afirmación plena en la portada del correspondiente libreto, impreso en Cádiz el año 1790, pues allí se lee: *Guzmán el Bueno, escena trágica unipersonal, con música en sus intervalos, compuestas ambas por D. Tomás de Iriarte para representarse ambas por el Sr. Luis Navarro, primer actor de la Compañía.* Lo mismo dice acerca de su paternidad otra edición impresa algún tiempo después, sin año, que califica a *Guzmán el Bueno* de «soliloquio o escena trágica unipersonal». De cada una de estas ediciones posee dos ejemplares la Biblioteca Municipal, y por ellos se viene en conocimiento de que el melólogo de Iriarte se representó en Madrid con veintiún años de diferencia, pues en la edición más antigua consta la licencia para representarse en los teatros de la Corte con fecha de febrero de 1791, y en la posterior consta otra licencia del mismo género con fecha mayo de 1812.

reproducimos aquí, pues cita diversos tipos de composición inspirados en la música popular y contiene consejos encaminados a prosperar en el cultivo del Arte:

Era un gusto el oír, era un encanto
a un Tordo, gran flautista; pero tanto,
que en la gaita gallega,
o la pasión me ciega,
o a Misón le llevaba mil ventajas.
Cuando todas las aves se hacen rajas
saludando a la aurora,
y la turba confusa charladora
la canta sin compás y con destreza
todo cuanto la viene a la cabeza,
el flautista empezó: cesó el concierto;
los pájaros con tanto pico abierto
oyeron en un tono soberano
las folías, la gaita y el villano.
Al escuchar las aves tales cosas,
quedaron admiradas y envidiosas:
los jilgueros, preciados de cantores,
los vanos ruiseñores,
unos y otros corridos,
callan entre las hojas escondidos.
Ufano el tordo grita: «Camaradas,
ni saben ni sabrán estas tonadas
los pájaros ociosos,
sino los retirados, estudiosos.
Sabed que con un hábil zapatero
estudié un año entero;
y dale que le das a sus zapatos,
y alternando silbábamos un rato.

En fin, viéndome diestro,
«*vuela al campo*, me dice mi maestro,
y harás ver a las aves, de mi parte,
lo que gana el ingenio con el arte».

El 27 de junio de 1748 ingresaba D. Luis Misón en la Real Capilla. En el Reglamento dictado en 18 de marzo de 1749 reorganizando dicha Capilla, le vemos figurar—bajo el epígrafe «Cuatro obues que también tocarán flauta»—en cuarto lugar y con una asignación de 7.000 reales. Los otros tres oboístas que en esta relación anteceden a Misón eran D. Manuel Cabaza, con 11.000 reales; D. Francisco Mestres, con 9.000 reales, y D. Juan López, con 7.000 reales. En otra relación de siete años más tarde, fechada el 3 de mayo de 1756, figuran los cuatro mismos «obuístas» citados, cobrando Cabaza 12.000 reales, Mestres 10.000, López 9.000 y Misón 8.000. En su copioso y casi siempre acertadísimo estudio *La Musique en Espagne*, de *L'Encyclopédie de la Musique & Dictionnaire du Conservatoire*, declara Mitjana que por la época en que Misón escribió sus primeras tonadillas cobraba en la Capilla Real 9.000 reales, y en ello ve un argumento «para demostrar mejor que nada su extraordinaria habilidad». El cotejo de sueldos arriba expuestos impone una rectificación en tal sentido. Y no será inoportuno considerar que cuando se aprobó el Reglamento de dicha Capilla musical, por el cual Misón percibiría 8.000 reales, según declaran los ma-

nuscritos de Barbieri cobijados en la Biblioteca Nacional, figuraban asignaciones más elevadas que la suya, con las cuales venían favorecidos otros instrumentistas de menos relieve, como, por ejemplo, dos clarines a 10.000 reales y dos trompas a 9.000 reales cada uno.

No es esta la única rectificación que se impone, con referencia a Misón, en dicha obra. Siguiendo la tradición consignada en un artículo del *Memorial literario, instructivo y curioso*, de Madrid (año 1787), dícese ahí que Misón creó la tonadilla, en 1757, con una sencilla escena amorosa entre dos personajes. Añádase que hacia Navidades del mismo año escribió otras dos tonadillas, y en los años sucesivos muchas más, hasta un total aproximado de 180, marcando el camino a los músicos de su tiempo. Se consigna también que sólo se conservan poquísimas tonadillas de Misón en los archivos del Ayuntamiento de Madrid al decir textualmente: «Par malheur le plus grand nombre semble perdu et dans les archives de *l'Ayuntamiento* de Madrid on n'en trouve que quatre...», y añadir en una nota que rectifica el texto anterior: «Aux archives de *l'Ayuntamiento* de Madrid on n'en trouve que sept sous son nom...» Y se agrega, por último, que Antonio Guerrero y Manuel Pla imitaron el ejemplo de Misón al punto. En mis perseverantes investigaciones he podido descubrir que algunos años antes de aquel en que se atribuye la creación de la tonadilla a Misón, D. Antonio Guerrero, músico de

quien se hablará después detenidamente, había producido varias obras del mismo género y con la misma denominación, lo cual ha sido ya objeto de un estudio, que hoy tengo inédito aún, y que, acompañado de los correspondientes textos literarios y algunos musicales, espero dar en breve a la luz pública; y por otra parte, el mismo archivo posee un centenar largo de obras musicales escritas por Misón y registradas bajo su nombre, figurando entre ellas sainetes, entremeses, comedias y más de ochenta tonadillas.

Señala Mitjana entre las obras de Misón un intermedio italiano, que se representó en el Teatro Real del Buen Retiro el año 1761, bajo el título *La Festa chinese*, tres zarzuelas tituladas *Eco y Narciso*, *El triunfo del amor* y *Píramo y Tisbe*, y un aria incluída en un manuscrito de la Biblioteca del Liceo de Bolonia cuyo título reza así: *Arie di vari autori con instrumento e in partitura*, declarando el epígrafe correspondiente a dicha composición que su autor es «D. Luis Misson, spagnuolo». Añadiremos por nuestra cuenta que esta última composición está incluída en el III vol. del catálogo del Liceo de Bolonia, bajo el epígrafe «arie de género teatral», ocupa el cuarto lugar de aquel manuscrito y va de la página 15 a la 20. Y recordaremos la «comedia con arias» u «ópera cómica»—que de ambos modos se designa, aunque realmente es una «zarzuela»—*El tutor enamorado*, con letra de D. Ramón de la Cruz y mú-

sica de Misón, estrenada en casa del Embajador de Francia, Marqués de Ossun, el año 1764.

Los honorarios de Misón como compositor pudieron ser bastante elevados, si se considera su fecundidad, aunque resultan insignificantes en sí, pues—según resulta de varios recibos que obran entre los manuscritos legados por Barbieri a la Biblioteca Nacional—cuatro años antes de su muerte, y, por tanto, cuando su renombre gozaba del mayor auge, sólo percibía 80 reales por cada tonadilla suya.

El 13 de febrero de 1766 fallecía en Madrid D. Luis Misón, y su pérdida causó general sentimiento en el mundo filarmónico madrileño, a juzgar por el cariño que su persona se había granjeado y la estimación de que gozaba como artista. Pero bien pronto se le olvidó, y por eso ha dejado de incluirse su nombre en diccionarios biográficos tan copiosos cual el de Fétis y el de Riemann. El *Diccionario biográfico de Efemérides de Músicos españoles*, por Baltasar Saldoni, habla de él, así como de otro Misón, llamado Vicente, compositor del siglo XVI, establecido en Roma.

¿Cómo era físicamente D. Luis Misón? No me ha sido posible obtener dato iconográfico alguno al respecto. Y sólo me lo puedo imaginar, en atención a sus circunstancias personales, por la indumentaria que sus cargos le imponían. Como Bach y Haydn, o como su amigo Herrando, que puso las notas de un minueto de Misón

en la portada de su *Arte y puntual explicación del modo de Tocar el Violín*, llevaría una peluca empolvada, una casaca vistosa y un chaleco no menos vistoso cuando tocase en las «academias» o reuniones musicales de la Casa de Alba y de otras moradas ilustres. Cuando actuase como músico de la Real Capilla, se pondría para ciertos actos el traje talar, pues consta que hubo orden de que no asistiese ningún músico de seglar a ciertas procesiones efectuadas con asistencia de los Reyes. Cuando actuara como profesor de la orquesta del Teatro del Buen Retiro, luciría el uniforme de grana con galón de plata establecido para esos ejecutantes.

¿Cómo era espiritualmente D. Luis Misón? Sin duda, llano, apacible, bondadoso y servicial. Así lo permite deducir el afecto que sus contemporáneos le dispensaban por doquier. Y al mismo tiempo, competente en su arte. Como instrumentista, hace pensar en su contemporáneo Quantz, el flautista que gozó en Prusia del favor real en igual medida que en España lo venía gozando el cantante Farinelli durante el reinado de Fernando VI. Como compositor, sentía mejor la parte instrumental que la vocal, a juzgar por su forma bastante arbitraria de vaciar frecuentemente el texto literario sobre moldes melódicos previamente establecidos, haciéndolo en ocasiones de un modo forzado, sin preocuparle la defectuosa colocación de los acentos prosódicos.

El hecho de que D. Luis Misón no inaugurase el

reinado de la tonadilla, sino que se limitase a intensificar un género teatral ya existente, en nada disminuye su mérito, pues tal depreciación, si así pudiera decirse, queda suficientemente compensada por su gran valía como compositor de amplio espíritu y fértil inspiración. Y este aspecto adquiere un relieve singular con las sonatas que para la Casa de Alba escribiera.

* * *

Un volumen encuadernado severamente en piel, sin indicación alguna en la cubierta, contiene doce *Sonatas* de Misón, aunque la portada, manuscrita, sólo anunciaba seis al decir textualmente:

SEIS SONATAS / A FLAUTA TRABESIERA Y VIOLA, OBLIGADAS, / ECHAS / PARA EL EX.MO S.R / EL SEÑOR DUQUE DE ALBA / POR / D.N LUIS MISON.

A la conclusión de la sexta se lee: «Fin de las Sonatas echas para Ex.a» La página inmediata muestra el rótulo: «Segunda parte de otras seis Sonatas.»

Esta nueva serie mantiene la numeración correlativa de las *Sonatas*, partiendo del 7 y concluyendo en el 12.

Caracterízanse estas producciones, como sus similares de Herrando, por la sucesión de varios tiempos

integrantes, los cuales se elevan a tres de un modo uniforme en el presente caso; por la adopción de la forma binaria que había cultivado Scarlatti, y por la inclusión de minuetos, variaciones y alguna canción o danza popular.

La Casa de Alba sólo conserva hoy el manuscrito que contiene la parte de flauta travesera y bajo, faltando, por consiguiente, la parte de viola. Tal pérdida es bien sensible, porque deja un vacío cuando se quiere apreciar el grado de perfección artística a que llegó el cultivo de la música de cámara en nuestro país durante el promedio del siglo XVIII, ya que Misón era una piedra angular entre los compositores de su época, por la facilidad melódica y las libertades armónicas que se permitía. Las razones apuntadas antes, al hablar de Herrando, hacen deducir que se trataba aquí de la viola perteneciente al tipo de violines, y no de la viola de gamba.

Como en estas *Sonatas* de Misón dialogan frecuentemente los instrumentos concertantes, sólo mediante una reconstrucción hipotética, a falta de la parte de viola que se ha extraviado, podremos advertir ahora el valor artístico de esas creaciones escritas para la Casa de Alba. A pesar de todo hay, por fortuna, algunos números—cual la «Zamorana» de la *Sonata VI*—que conservan todo su sabor e interés aun privados de la parte confiada a la viola.

Al escribir Misón estas composiciones por grupos

Seis Sonatas.

A Flauta Trabesiera y viola, Obligadas.

echas

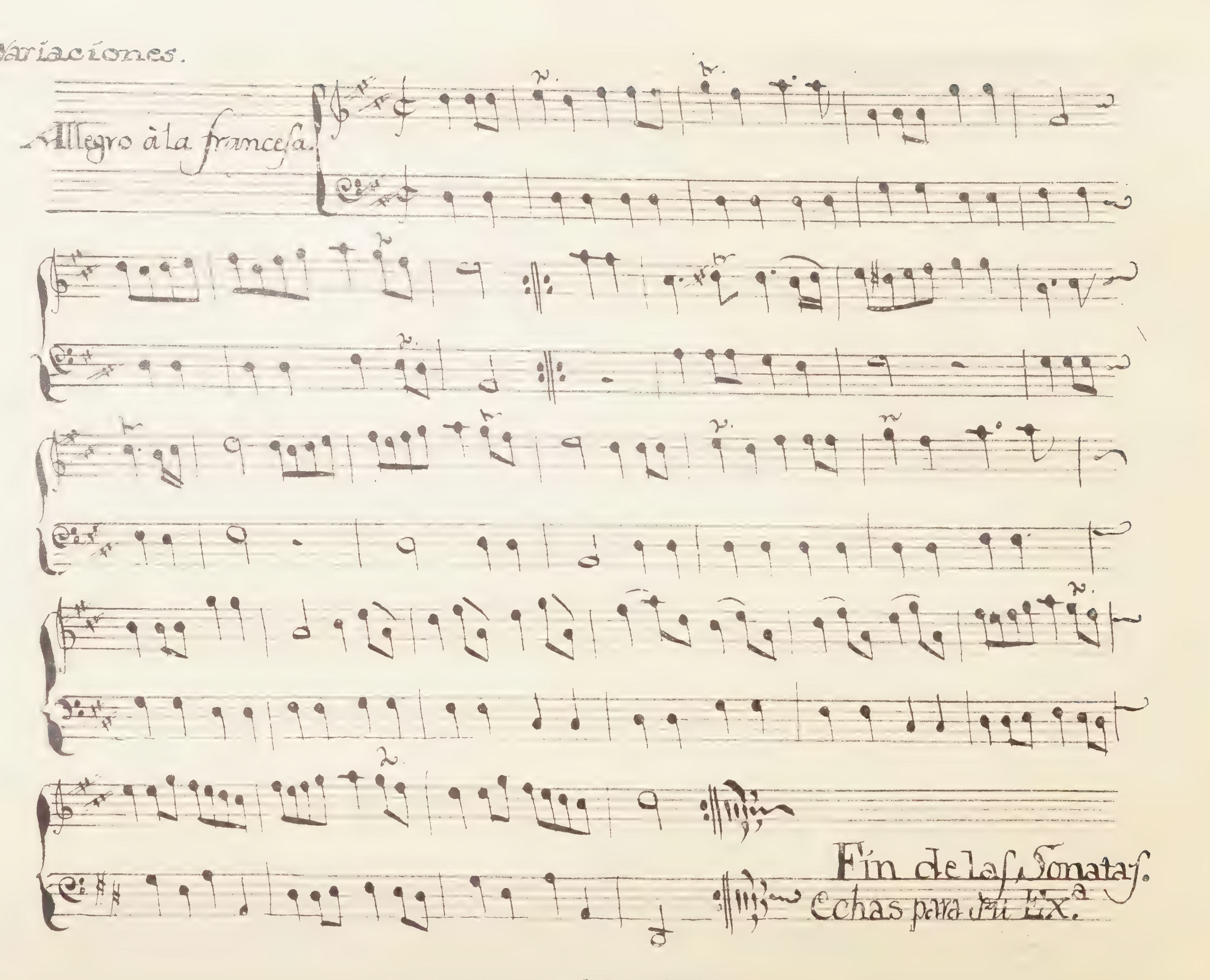
Para el Ex.mo S.or

El Señor Duque de Alba

Por

D.n Luis Mison.

Portada de una colección de Sonatas de Don Luis Misón.



Una plana de las Sonatas de Don Luis Misón.

de seis, atúvose a las normas entonces usuales así en países extranjeros como en el propio.

Veamos ahora esquemáticamente el encadenamiento de aires y tonos establecidos en las expresadas producciones, con mención literal de sus respectivos títulos:

Sonata prima. «Andantino» en *sol* mayor, compás de 3 por 4 y forma binaria, con una curiosa conclusión armónica sobre el acorde fundamental, el cual ocupa los últimos seis compases presentado en su segunda inversión, es decir, sobre la nota dominante, que desempeña la función de pedal. «Adagio» en *do* mayor y 3 por 4, también de forma binaria. «Rondó. Alegreto», con dos temas ampliamente desarrollados. Al final de este postrer número se lee: «Da Capo», y a la conclusión de la primera de las dos partes en que se divide el número figura la frase: «en la 2. Réplica da aqui Fin».

Sonata II. «Andantino» de forma binaria, en *re* mayor y compasillo. «Adagio» en *sol* mayor y compasillo. «Allegretto» en *re* mayor y 6 por 8.

Sonata III. «Andantino» en *fa* mayor y 6 por 8. «Allegro» en *si* bemol y compás binario. «Rondó. Andantino» en *fa* mayor y compás binario, sin «da capo».

Sonata IV. «Allegro» en *mi* menor y 3 por 4, con dos partes que terminan respectivamente en la tonalidad del relativo mayor y en la de la tónica del modo menor. «Adagio» en *sol* mayor y 3 por 4. «Allegro» en *mi* menor y 6 por 8.

Sonata V. «Andantino» en *do* mayor y 3 por 4. «Adaxio» en *sol* mayor y 3 por 4. «Minuete de variaciones» en dos períodos, el primero de ocho compases y el segundo de diez, llevando al final la indicación «D. C. il Basso». Es de suponer que las variaciones —obsérvese que ya no se denominan «diferencias»— estaban confiadas a la viola, cuya particela se ha perdido.

Sonata VI. «Andantino» en *re* mayor y compasillo. «Zamorana. Andantino», en el mismo tono y 6 por 8, que desarrolla una típica melodía popular sobre doble pedal de gaita. Este número está dividido en dos partes, y como ya se observó en otro de la *Sonata I*, concluye con la presentación invertida del acorde tónico y teniendo la nota dominante en la región más grave. Es muy curiosa la transición armónica entre dichas dos partes, pues la primera acaba en *re* mayor y la segunda entra resueltamente atacando la tonalidad de *do* mayor. El tercer número se titula «Variaciones. Allegro a la Francesa». Está en *re* mayor y compás binario, faltando en este volumen las prometidas variaciones, que sin duda se habían escrito para lucimiento del viola.

Sonata VII. Tiene la común tonalidad de *re* mayor en sus tres tiempos, que son: «Andante» en 3 por 4, «Allegro» en compasillo y «Presto» en 2 por 4.

Sonata VIII. «Andantino» en *mi* menor y 3 por 4. «Adagio» en *sol* mayor y compasillo, formado por dos partes, terminando la primera en el tono de la do-

minante *(re* mayor*)* y atacando súbitamente el comienzo de la segunda en el tono de *si* bemol. «Allegro» en *mi* menor y 2 por 4.

Sonata IX. «Allegro» en *fa* mayor y 3 por 4. «Adagio» en *si* bemol y binario. «Presto» en *fa* mayor y 3 por 8, que ofrece la particularidad de comenzar con el acorde de la tónica puesto en su segunda inversión *(do, fa, la)*, repitiéndose insistentemente la nota dominante en esa función armónica de acorde de 4.ª y 6.ª durante cuatro compases, a modo de pedal.

Sonata X. «Andantino» en *re* mayor y binario. «Adaxio» en *sol* mayor y 3 por 4. «Variaciones. Allegro» en *re* mayor y 2 por 4. De este último número se puede repetir lo que se hizo observar con respecto al «Minuete de variaciones» incluído en la *Sonata V.*

Sonata XI. «Allegro» en *mi* menor y 3 por 4, formado por dos partes, terminando la primera en *sol* mayor y comenzando la segunda en *mi* bemol mayor, para acabar, tras un interesante proceso armónico, en la tonalidad de *mi* natural menor. «Adaxio» en *sol* mayor y compasillo. «Andantino» en *mi* menor y 2 por 4, constituído por dos partes de doce y veintitrés compases respectivamente. Al final de esta exposición del motivo, se consigna la palabra «Variaciones», con la advertencia «Da capo» en el bajo, siendo dos las variaciones escritas para la flauta: una de carácter melódico y otra muy apta para lucir virtuosismos, con su glosas de acordes y sus es-

calas rápidas en ininterrumpidos grupos de seisillos. Es de suponer que para la viola escribió Misón por lo menos otras dos variaciones, las cuales alternarían con las variaciones para flauta que se conservan hoy.

Sonata XII. «Allegro» en *re* mayor y 3 por 4. «Adagio» en *sol* mayor y 6 por 8. «Presto» en *re* mayor y 2 por 4, cuya ejecución se ordena que sea en «stacato brioso». Al final de este número, con el cual concluye la postrera *Sonata*, aparecen consignadas en letras modestas por su tamaño—tal vez porque no permitía trazarlas de mayor volumen el reducido espacio en blanco disponible—las palabras latinas: «Finis coronat opus.»

Tales son las *Sonatas* escritas para un Duque de Alba y un Duque de Huéscar por D. Luis Misón. De presumir es que en las sesiones musicales de aquellos magnates el prócer tocase la parte de viola, bien instruído ya por Herrando, y que el propio Misón tocase la parte de flauta, granjeándose ambos los aplausos más vehementes de un selectísimo auditorio, el uno como intérprete y el otro como ejecutante y compositor. También interpretó allí, acaso, aquel *concierto* suyo para dos flautas que hubo de oírse públicamente, en los Caños del Peral, el 22 de marzo de 1789, y con el cual se atestiguaban nuevamente las flexibles aptitudes artísticas del célebre tonadillero catalán.

III

UN AFICIONADO ILUSTRE: EL DUQUE DE LA CONQUISTA

En los capítulos precedentes hemos visto producciones de música española firmadas por profesionales. Ahora nos ocuparemos de un aficionado ilustre, que distraía sus ocios componiendo sonatas, en cuya interpretación acaso él mismo tomase parte, como la tomaba el Duque de Huéscar en las que a él le habían dedicado o que habían escrito para él los artistas mencionados en las páginas anteriores. La aludida obra dice en la portada:

SONATE DI VIOLINO / E BASSO. / COMPOSTE DAL COLONELLO D. BERNARDO DI / CASTRO E ASCARREGA, MARCHESE / DI GRAZIA REALE DUCHA DILLA CONQUISTA / CAV,° DE LA ORDINE DI| CALATRAVA E COM / MENDATORE DE CASTEL SERAS, DE / LA MED.MA ORDINE MAGG,DMO DI S. M. C. / ANO 1754.

Este epígrafe va encerrado en una orla cimada con un escudo heráldico, donde se lee la divisa: «Después de

Dyos a Vos.» Seis medallones laterales, tres a la derecha y otros tres a la izquierda, reproducen los temas inaugurales de las seis *Sonatas* que integran la colección. Está hecho el dibujo a pluma y trazado primorosamente. El volumen tiene una encuadernación en piel bicolor, avalorándola numerosos rameados y rasgos ornamentales estampados con pan de oro.

Cada *Sonata* consta de tres tiempos, no muy extensos. El primer número adopta siempre la forma binaria, terminando su primera parte en el tono de la dominante si la composición estaba en modo mayor, o en el tono relativo mayor si la composición estaba en modo menor, y concluyendo su segunda parte en el tono principal. Es de notar que cinco sonatas acaban con minués, y la postrera, con una giga.

Veamos ahora de qué manera encadenaba el Duque de la Conquista las tonalidades y hacía suceder los diversos tiempos en estas seis sonatas suyas:

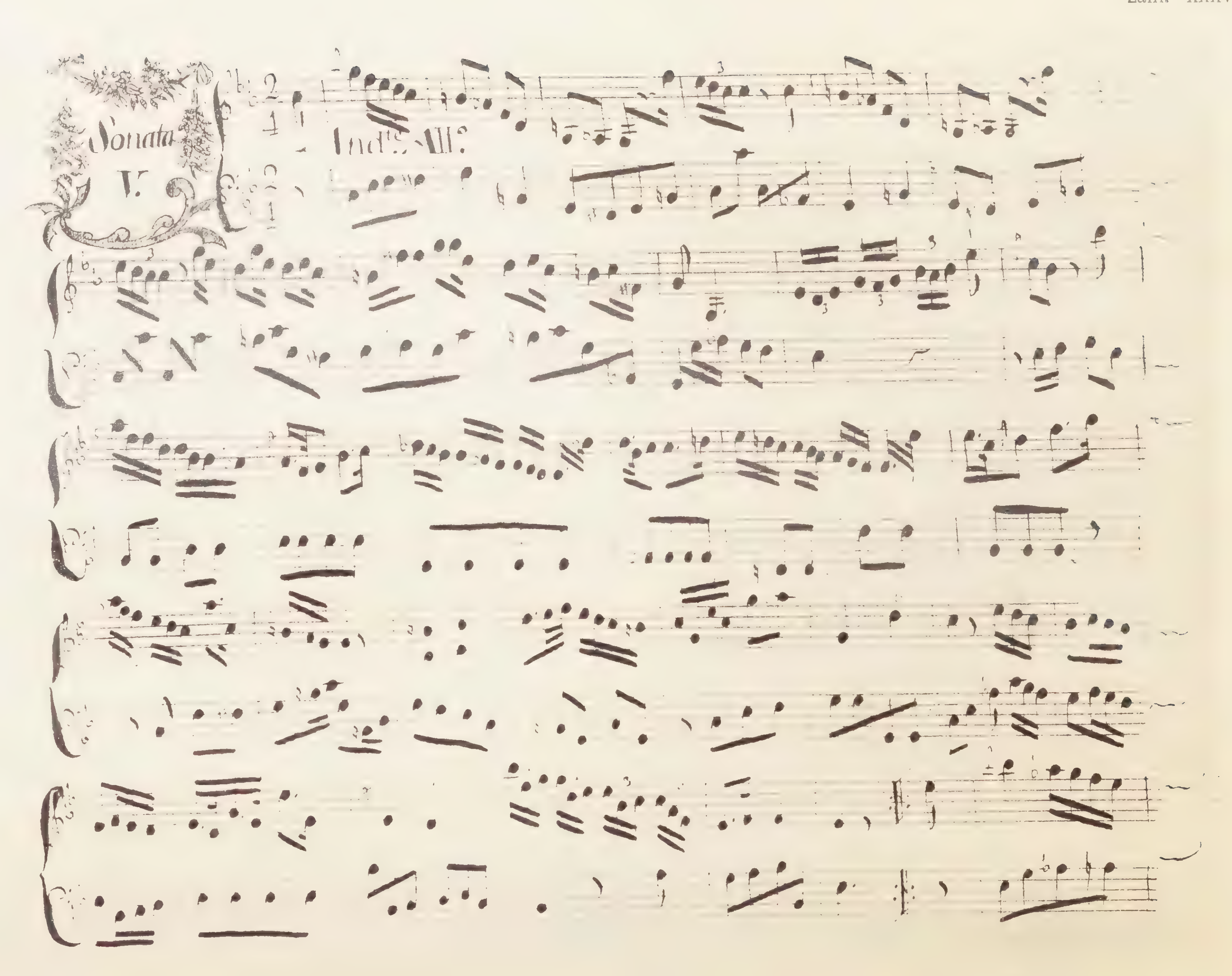
Sonata prima. «Allegro moderato» en *la* mayor y compasillo, a cuyo final se lee: «Vª Sª Bolti Subbito.» «Andante Cantabile» en *re* mayor y compasillo, a cuyo final se lee: «Volti.» «Tempo di Minuetto» en *la* mayor y compás de 3 por 8.

Sonata II. «Allegro» en *sol* mayor y compasillo. «Addaggio (sic) non molto» en *si* bemol y 3 por 4. «Tempo di Minuetto» en *sol* mayor y 3 por 8.

Sonata III. «Andante» en *si* bemol y compasillo.



Portada de una colección de Sonatas del Duque de la Conquista.


Sonata
V.
And.te All.o

«Cantabile» en *mi* bemol y 3 por 4. «Tempo di Minuetto» en *si* bemol y 3 por 4.

Sonata IV. «Andantino» en *do* mayor y binario. «Addaggio» (sic) en *sol* mayor y binario. «Tempo di Minuetto» en *do* mayor y 3 por 4.

Sonata V. «Andante Allegro» (sic) en *do* menor—teniendo armada la clave con dos bemoles—y compás de 2 por 4. «Add.° non molto» en *mi* bemol y compasillo. «Allegro» en *do* menor y 3 por 8; este número puede considerarse como un minué.

Sonata VI . «Andantino» en *re* menor y 2 por 4. «Andante» en *fa* mayor y 3 por 4. «Allegro» en *re* menor—teniendo armada la clave con dos bemoles—y 3 por 4; este número puede considerarse como una «giga».

No dejan de tener interés artístico las seis sonatas del Duque de la Conquista, cuyo ejemplar manuscrito está fechado en 1754, es decir, dos años antes de aquel en que naciera Mozart, y cuya composición tal vez databa de fecha anterior. Reflejan dos influjos: uno, italiano, debido no sólo al predominio de la música instrumental de cámara importada de italianas tierras, sino también al de la ópera de aquella procedencia, que a la sazón venía avasallando el terreno ocupado por las gentes distinguidas; y el otro, mucho menos acusado, español, de origen popular y progenie arábigoandaluza, al emplear giros melódicos con intervalos de segunda aumentada ascendente y descendente, los cuales eran impuestos

por el paso de la nota sensible al sexto grado en la escala del modo menor.

Así como J. B. Cartier, en su célebre tratado *L'Art di Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, llamó a Sanrafaele—uno de los primeros compositores de quienes había intercalado composiciones—«amatore virtuoso di Thurino», de igual suerte no vacilaría yo en denominar «amatore virtuoso di Madrid» a este Duque de la Conquista, Comendador, Caballero, Coronel y Mayordomo de S. M. C., que además era compositor de música, como lo revelan las referidas *Sonate di violino e Basso*. Asimismo no vacilaría en complementar una información de Morel-Fatio, pues cuando este autor expone que en España, durante el siglo XVIII, las tertulias tenían por objeto principal el juego, la danza o la galantería, y las reuniones literarias, con su aire académico, excluían la conversación, consagrándose a la declamación y la lectura, hubiera podido añadir —por el ejemplo que suministraban las reuniones del XII Duque de Alba — que también eran frecuentes las «academias de armonía», donde se rendía culto a la música con fervor óptimo.

CAPITULO V

MÚSICA VOCAL EXTRANJERA DEL SIGLO XVIII

I

OBRAS IMPRESAS

Menguadísima, por el número de producciones, es la música vocal extranjera estampada del siglo XVIII existente en el Palacio de Liria; pero esas obras ofrecen un interés bibliográfico indiscutible. A continuación las consignamos, acompañando algunas noticias biográficas relacionadas con sus autores.

GRÉTRY (A. E.)

LA CARAVANE DU CAIRE. *Opera Ballet en trois actes. Représenté à Fontainebleau devant leurs Majestés le 30 octobre 1783, par M. Grétry.— Œuvre XXII.*— París. — Partitura de orquesta.

Andrés Ernesto Modesto Grétry nació en Lieja, el año 1741, y falleció en París, el año 1813. Hijo de un músico pobre, se dió a conocer precozmente como compositor en su ciudad natal y se le pensionó para estudiar en Italia. Casali fué aquí su profesor, y el discípulo no

tardó en debutar en Roma como operista. Algún tiempo después se hallaba en Génova, estrenando en dicha ciudad otra ópera. Comprendiendo que París le ofrecería ambiente adecuado para sus inclinaciones artísticas, establecióse en dicha capital, granjeándose bien pronto la admiración general con sus numerosas, variadas e inspiradísimas producciones escénicas, merced a las cuales está hoy considerado como el más sobresaliente representante de la ópera cómica francesa. Destácanse entre esa clase de producciones suyas las tituladas *Les deux avares, Zémire et Azor, Richard Cœur de Lion, La Caravane du Caire, Raoul Barbe Bleu* y *Guillaume Tell.* También produjo Grétry un *Requiem* y otras obras religiosas, sinfonías, cuartetos de cuerda, cuartetos para piano con flauta, violín y bajo, sonatas de piano y diversas composiciones de circunstancias. La Biblioteca Municipal de Madrid tiene entre sus manuscritos una ópera de Grétry con título español: *El amigo de la casa.*

Como otros músicos, desde Caccini hasta Debussy, pasando por Schumann y Wagner, cultivó la literatura para exponer sus teorías estéticas, sus aspiraciones y sus recuerdos, y así nacieron sus libros *Réflexions d'un solitaire* y *Mémoires ou Essais sur la Musique.* La importancia de Grétry queda demostrada con sólo recordar que durante largo tiempo fué, en unión de Gluck, el compositor más ensalzado por los parisienses, y que Voltaire le tenía respeto sumo por ver en él al hombre que, además de músico, era persona de talento.

LECLAIR (J. M.)

SCYLLA ET GLAUCUS. *Tragédie mise en Musique par M. Le Clair. — Représentée pour la première fois par l'Académie Royale de Musique, le 4 octobre 1746.—Paris* (sin año). Partitura de orquesta con bajo cifrado.

Juan María Leclair nació en Lyon, el 10 de mayo de 1697, y murió asesinado en París, el 30 de octubre de 1764, sin que se pudiera des-

SCYLLA

Et

GLAUCUS.

Tragédie

mise en Musique

PAR M. LE CLAIR.

Representée pour la premiere fois
par l'Académie Royale de Musique,
Le 4.e Octobre 1746.

Dédiée

A MADAME LA COMTESSE
DE LA MARK

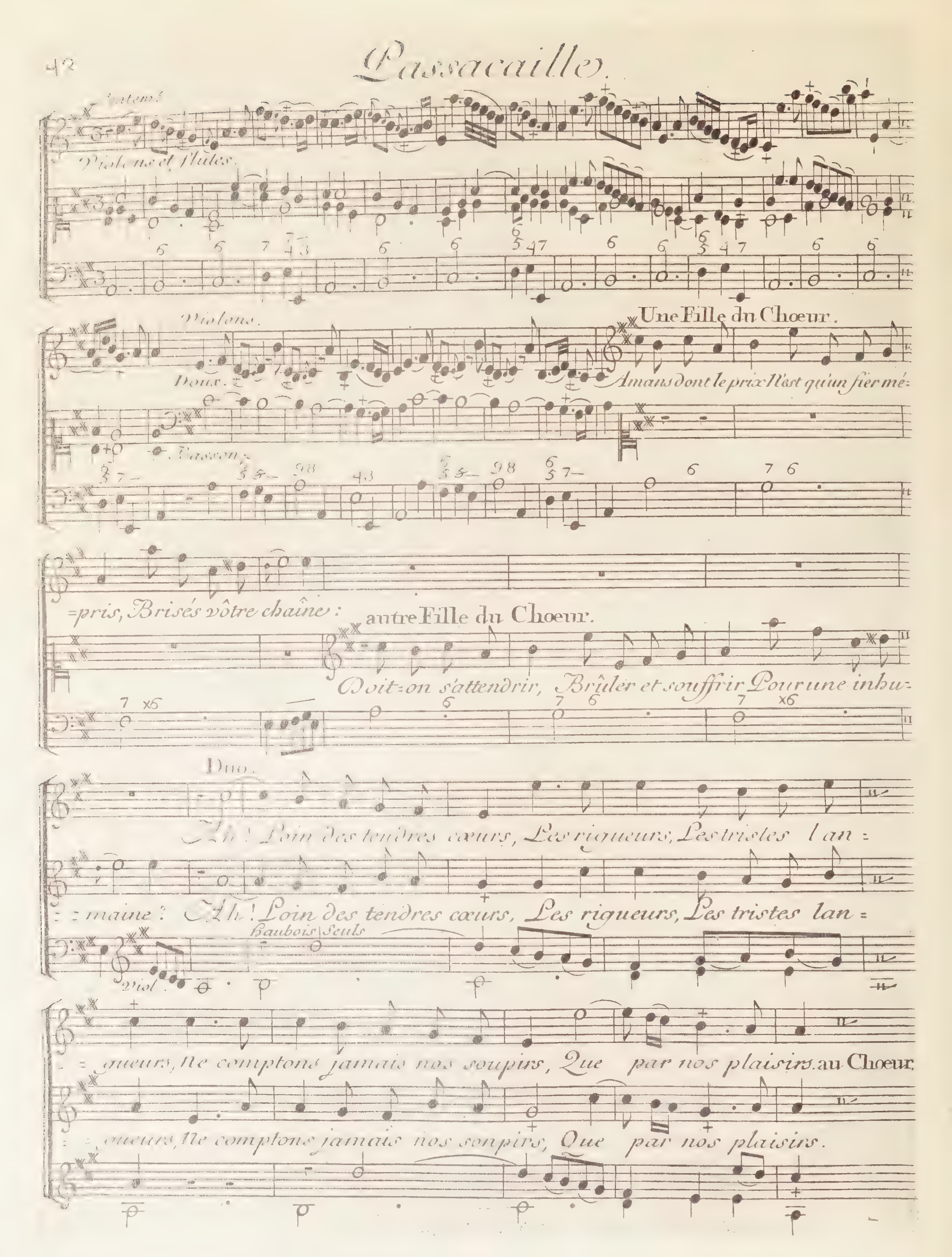
Prix en blanc 21.tt

A PARIS

Chez, { *L'auteur, ruë St. Benoist prés la porte de l'Abbaye St. [illegible]*
La Ve. Boivin, Mde. ruë St. Honoré à la Régle D'or.
Le Sr. Le clerc, Md. ruë du Roule à la Croix D'or.

Avec Privilége du Roi.

Portada de una producción escénica del compositor y violinista J. M. Leclair.



Una página de la partitura de la Tragedia "Scylla et Glaucus" del compositor y violinista J. M. Leclair.

LA CARAVANE
DU CAIRE

Opéra Ballet en trois Actes
Representé à Fontainebleau devant leurs Majestés
le 30. Octobre 1783.
Et pour la premiere fois Sur le Théâtre de l'Académie Royale de Musique
le Lundi 12 Janvier 1784.

DEDIÉ

À MONSEIGNEUR LE BARON
DE BRETEUIL
Ministre et Secrétaire d'État

PAR M. GRETRY.

Conseiller intime de S.A.C. Mgr. le Prince de Liege, Membre de l'Académie des Philarmoniques de Bologne en Italie, de la Société d'émulation de Liege Pensionnaire du Roy.

ŒUVRE XXII.
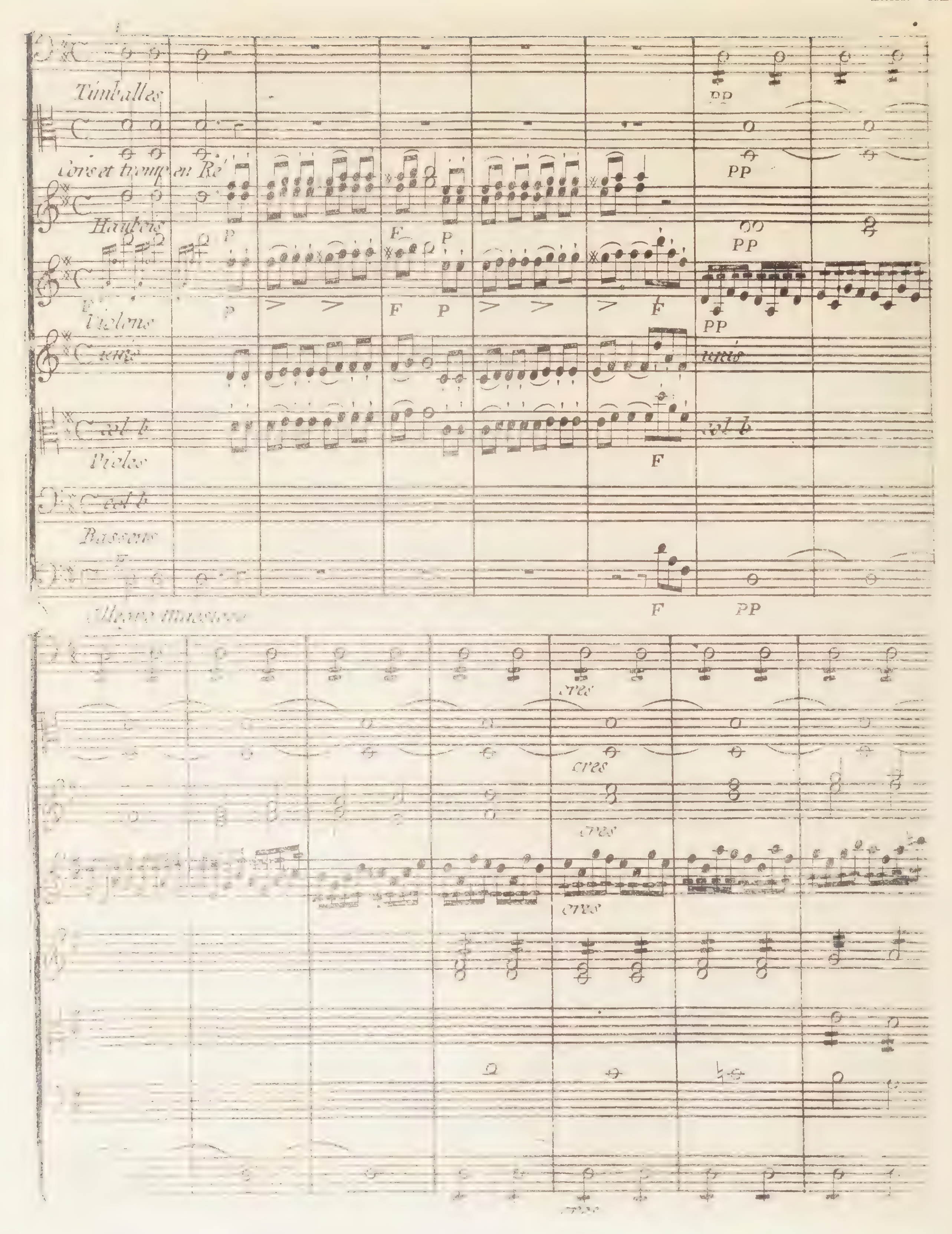
Prix 24^{lt}

Gravé par Huguet Musicien de la Comédie Italienne
A Paris aux Adresses ordinaires de Musique
a Lyon Chez M[illegible] Comédie.

A Paris
chez Le Duc
Au Magazin de Musique et
d'Instruments, à la Croix d'Or,
[illegible]

Imprimé par [illegible]

Portada de una ópera del compositor A. M. Grétry.



Una página de la partitura de la ópera "La Caravane du Caire" de A. M. Grétry.

cubrir al autor del crimen. Distinguióse como violinista, después de haber actuado en sus mocedades como bailarín en el teatro de Rouen, según una opinión bastante extendida, que ponen hoy en duda autoridades tan prestigiosas como M. Lionel de la Laurencie. Instalado en París, ingresó a los veintiocho años de edad en la orquesta de la Opera, ocupando un puesto inferior entre los *ripienistas* o *le grand chœur* de violines, por ser la antigüedad el criterio establecido para pasar a formar parte de *le petit chœur*. (Distinguíanse estos *coros* instrumentales porque el primero sólo tocaba durante la ejecución de oberturas, coros y aires de danza, en tanto que el segundo acompañaba el canto individual.) No tardó Leclair en abandonar ese puesto, inferior a sus facultades, méritos y reputación, dedicándose a dar lecciones de violín y a publicar composiciones originales, que eran grabadas por su propia mujer, con lo cual logró reunir una fortuna modesta. La técnica violinística de la escuela francesa le debe mucho, y él fué uno de los primeros que emplearon la doble cuerda, usándola con verdadera habilidad. En su variada producción figuran sonatas para violín solo y para dos violines con bajo continuo, para violín asociado a otros instrumentos (flautas), conciertos para tres violines, viola y bajo, así como para órgano o violonchelo, y *recreaciones* para combinaciones instrumentales de análoga índole a alguna de las expuestas. Su *Deuxième Livre de Concerts* (op. 10) está dedicado a Su Alteza Real Señor Príncipe Don Felipe de España, y contiene varias piezas que merecieron la aprobación de dicho magnate cuando Leclair las tocó en su Corte.

Juan María Leclair era denominado *l'Ainé* (el Primogénito), para distinguirlo de su hermano Antonto Remigio, conocido por *le Cadet*, el cual brilló también como violinista, y publicó en 1760 una colección de doce sonatas para violín.

La única ópera compuesta por Juan María Leclair es ésta, de la cual existe un ejemplar en la Casa de Alba.

Fétis, en la primera edición de su *Biographie Universelle de Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*,

sostuvo que dicha ópera no era del violinista Leclair, sino de un flautista llamado Lecler, ateniéndose para ello a las notas de los manuscritos de Beffara; pero en la segunda edición de aquella obra rectificó el error cometido, pues en el católogo de las obras de Leclair, publicado por el autor a la cabeza de la op. 12, figuraba como op. 11 la partitura de *Scylla et Glaucis;* y a mayor abundamiento, el mismo Leclair dice en la advertencia que precede a su op. 13: «Yo he agregado aquí la obertura de mi ópera.»

Los ejemplares de las mencionadas óperas de Grétry y Leclair tienen bellas encuadernaciones con el *ex libris* de la Casa de Alba.

Estas son las únicas óperas grabadas en el siglo XVIII que posee la Biblioteca del Palacio de Liria. Abundan, en cambio, las de la primera mitad del siglo XIX, así como otras de época anterior en impresiones modernas, y, por tanto, desprovistas de interés bibliográfico.

VARIOS.

LA MUSE LYRIQUE. *Dédiée à Madame La Dauphine. — IIe Recueil d'Airs avec Accompagnement de Guitarre; par M. Patouart Fils. — A Paris. Chez Jolivet, rue Françoise.*

No me ha sido posible adquirir noticias biográficas de M. Patouart Fils. Fétis da algunas de un M. Patouart, cuyo nombre ignora y que



Una lámina de "La Muse Lyrique", colección de piezas para canto con acompañamiento de guitarra. (Paris, 1771-1772).

seguramente era el padre del referido Patouart Fils, diciendo de él que vivía en París en 1780, dedicándose a la enseñanza del arpa, y que hizo grabar «dos obras de sonatas» compuestas por él para dicho instrumento, así como también una colección de canciones («airs»).

Publicada por entregas, que comienzan en noviembre de 1771 y acaban en igual mes del siguiente año, contiene *La Muse Lyrique* numerosas melodías, en su mayor parte de óperas que a la sazón tenían gran popularidad, y que se citan por sus títulos, sin hacer mención de los autores sino excepcionalmente. Entre otras obras, figuran *Castor et Pollux*, *Théonis*, *Rose et Colas*, *L'amoureux de 15 Ans*, *Zémire et Azor*, *Le Déserteur*, *Le Faucon*, *L'ami de la maison* y *Julie*. Otros títulos—incompletos o ambiguos, por faltarles la indicación del autor que los compuso o de la obra a que pertenecían—son los siguientes: *Air du Chevalier Gluck*, *Romance de Mr. ****, *Air de M. Glouck* (sic), *Romance Nouvelle*, *Chansonette*, *Air gratiéux*, *Air tendre* y *Air de M. De la Borde*.

Acompaña al volumen una lámina alegórica.

II

OBRAS MANUSCRITAS

Si es reducido el repertorio de música vocal impresa del siglo XVIII que hoy cobija el Palacio de Liria, abundan, en cambio, las obras manuscritas. Van enumeradas a continuación, puestas por orden alfabético de autores cuando se trata de obras sueltas, y agrupadas por el orden de su colocación las que forman parte de algún volumen encuadernado.

ANDREOZZI (CAYETANO).

Didone abbandonata, Rondó (Partitura).

Aria a violini, viole, oboé, corni, clarinetti, fagotti, corni e basso per el Exmo. Sig. Duque de Berwick. *Care Donne a mi volgete* (Partitura).

Cayetano Andreozzi (Nápoles, 1763; París, 1826). Fué discípulo de Jommelli, y debutó como operista a los diez y seis años de edad. En 1791 dirigió la orquesta del Teatro de los Caños del Peral, y escribió en Madrid la ópera *Gustavo, re di Suezia.* Escaso de genio y de ciencia, no dejó de hacer melodías agradables. Habiendo abandonado prematura-

mente el Teatro para dedicarse a la enseñanza, contó entre sus discípulas varias princesas. Don Blas de Laserna, nuestro tonadillero, mencionó un Andreozzi, llamado Cristóbal, y no Cayetano, cuando pidió infructuosamente al Ayuntamiento madrileño que fundase una escuela para la enseñanza del canto siguiendo las tradiciones nacionales y el estilo de las tonadillas, pues de esta manera se obtendría, según él, tanto provecho para el desarrollo de los teatros españoles como los que esperaba conseguir Andreozzi bajo otro aspecto, y en Madrid también, con su proposición de que se enseñase a los alumnos la música italiana.

La ópera *Didone abbandonata*, con música de Andreozzi, se representó en Madrid el 13 de agosto de 1791. En 23 de septiembre de 1752 se había ejecutado otra ópera de igual título, con música de Galuppi. Ambas utilizaron un libreto de Metastasio. Otras dos óperas de Andreozzi se estrenaron también en Madrid por aquellos años, siendo sus títulos *Angelica e Medora* y *La Princesa filósofa*. Puede verse alguna obra de este mismo músico en la Biblioteca Municipal de Madrid.

ANFOSSI (PASQUALE).

Recc.vo ed Aria *Moro ma col bel nome* (Partitura con «corni, oboe, VV.ni, Violette» y bajo).

Pascual Anfossi (Nápoles, 1763; Roma, 1797). Tras varios fracasos como operista, le valió un triunfo insuperable la ópera *L'incognita perseguitata* (1773), elevándole de súbito a la categoría de rival de Piccini, con quien Anfossi había estudiado composición. Fatigado por su carrera de operista, logró en Roma una plaza de maestro de capilla, con lo que pudo vivir más tranquilamente. «La reputación de Anfossi—dice Fétis—ha igualado a la de los más grandes maestros de su tiempo... Pero los productos artísticos no logran larga vida si no son el fruto de una creación; por esta causa la música de Anfossi ha envejecido más rápidamente que la de sus émulos.»

A fines del siglo XVIII se representaron en Madrid varias óperas

de Anfossi, y aquella que tanta reputación le dió se encuentra, con el título español *La incógnita perseguida*, en la Biblioteca Municipal de Madrid.

BIANCHI (FRANCESCO).

Recc.vo con Aria *Guardame in volto, ingrata* (Papeles de orquesta).

La historia musical registra numerosos Bianchi: el tratadista Eusebio; el compositor de música instrumental Juan; los cantantes y operistas Adán y Antonio; el tenor Heliodoro, para quien Rossini escribió un papel en su ópera *Ciro in Babilonia*. Y son dos, además, los Francesco Bianchi músicos: un compositor del siglo XVII, y el operista de quien es la obra mencionada. Este último (Cremona, 1752; Bolonia, 1811) produjo numerosas óperas imitando el estilo de Paisiello y Cimarosa, figurando entre ellas las tituladas *Scipione Africano, Inés de Castro* y *Pizarro*.

En el último decenio del siglo XVIII se representaron en Madrid varias óperas de Bianchi, una de ellas en colaboración con Paisiello. Y algunos números sueltos figuran hoy en la citada Biblioteca Municipal.

BRUSASCO (CONTE). «Célebre diletante.»

Aria bufa *E la donna un certo gioco* (Papeles de orquesta).

Me ha sido imposible adquirir noticias biográficas de este compositor, el cual, no fué sino un aficionado, y, por la época del manuscrito y una referencia que en el mismo se halla, vivió, con toda probabilidad, hacia la mitad del siglo XVIII y en la ciudad de Turín.

CAPUA (Marcello di).

Cavatina. *Vago é il sol, la lune é bella* (Papeles de orquesta).—*La finta Galatea ossia l'antiquario fanatico.* Acto 2.° (Un vol.)

Tampoco aparece registrado este nombre en los más importantes Diccionarios biográficos de músicos. Sin embargo, llegó a componer, entre otras óperas, aquella cuya partitura se conserva en la Biblioteca del Palacio de Liria, encuadernada, teniendo en el tejuelo, bajo el nombre del autor, las palabras «In Napoli», lo cual hace presumir que, como tantos otros colegas suyos, Capua era napolitano. Esta misma ópera se representó en los Caños del Peral el 27 de enero de 1790. Da cuenta Carmena y Millán de otra ópera de Capua, así como de su «intermezzo in musica da rappresentarsi» que, con el título *La Molinera astuta,* se había ejecutado en los Sitios Reales el año 1771. La expresada Biblioteca Municipal tiene manuscrita la sinfonía *Las cuatro Naciones,* de este mismo autor.

CIMAROSA (Domenico).

Aria *Vado e giro nei palchetti* (Partitura).
Duetto *Parla le cause* (Papeles de orquesta).
Aria *In quel dolce amato sguardo* (Partitura).

Domingo Cimarosa (Aversa, 1749; Venecia, 1801) fué discípulo de Sacchini y brilló bien pronto como operista. En San Petersburgo escribió, con destino a la Corte rusa, numerosas cantatas dramáticas. Vuelto a Italia, tomó parte en una sublevación, por lo cual se le condenó a la pena capital; pero el Monarca le perdonó la vida en atención a sus méritos sobresalientes. *Il matrimonio segreto* es la mejor de sus 75 óperas, y obtuvo un éxito sin precedentes en la literatura musical escénica. También cultivó Cimarosa la música religiosa.

Del éxito que este músico tuvo en España da idea el hecho de que sólo en una decena de años, y a partir de 1787, se representaran en Madrid doce óperas suyas, repitiéndose algunas en varias temporadas.

FABRIZI.

Aria *Quando penso a casi miei* (Papeles de orquesta).

Abundan los Fabrici, Fabricius, Fabrizi y Fabrizzi, que se distinguieron en la música. Vicente Fabrizi, el operista de la segunda mitad del siglo XVII, era napolitano. Gozó de bastante boga, y entre sus producciones dramáticas figuran las tituladas *Il caffé de Barcelona*, escrita para Barcelona expresamente (1788), e *Il Don Giovanni ossia il Convitato di pietra*, según informa Fétis.

En Madrid se representaron, a final del siglo XVIII, dos óperas suyas, y la Biblioteca Municipal conserva el manuscrito de otra, convertida en zarzuela en dos actos y traducida con el título *La dama caprichosa*.

En relación con aquella ópera de Fabrizi escrita para Barcelona, podemos añadir otra noticia muy curiosa de orden musical. En el Archivo del Teatro Principal de dicha población, adquirido por Eduardo Granados, hijo del malogrado compositor Enrique, se halla una copia manuscrita, relativamente moderna, de una producción teatral, cuya portada dice: «*El Café de Barcelona*. Comedia en un acto para representarse en el Teatro Nuevo de dicha ciudad el día que se estrena, 4 de noviembre de 1788, en celebridad de N.ro Catholico Monarca D. Carlos Tercero, escrita de orden del Excmo. Sr. Conde del Asalto, Capitán General de Cataluña, por D. Ramón de la Cruz y Cano... La música de esta pieza es de D. Blas de la Senra (sic.), Compositor de los Teatros de la Villa de Madrid.» La escena representa el propio café donde pasa la acción, y entre los personajes hay una dama, una criada y una cafetera catalana, una maja madrileña, una andaluza, un alcalde catalán, un italiano operista, un peluquero andaluz, un vizcaíno y un inglés, viajeros. La música tiene números de carácter popular; y en cierto

modo recuerda esta comedia—examinada ya por Cotarelo—a cierta tonadilla que el propio D. Blas de Laserna había escrito y estrenado en Madrid, dos años antes, bajo el título *El Café de Cádiz.*

GAZZANIGA (GIUSEPPE).

Aria *Quando saprai chi sono* (Partitura y papeles de orquesta).

José Gazzaniga escribió varias docenas de óperas en la segunda mitad del siglo XVIII, y entre ellas hay una titulada *Don Giovanni Tenario* (sic), según informa Fétis. Carmena y Millán refiere que entre los años 1788 y 1797 se representaron en Madrid seis óperas de Gazzaniga, titulándose una de ellas *Il convitato di pietra.* Una de esas obras está traducida al castellano con el título *La dama soldado,* y su manuscrito se halla en la Biblioteca Municipal.

GIORDANELLO.

Rec. y Aria *Pallida nel sembiante* (Partitura).
Rec. y Aria *Parto, ma non vorei* (Partitura).

Diósele el nombre de *Giordanello* a José Giordani, compositor napolitano de la segunda mitad del siglo XVIII. Su familia, constituída por el padre, dos hermanos y tres hermanas, formó una compañía que cantaba óperas bufas en un insignificante teatro napolitano. Cuando se trasladó a Londres esa compañía, todos, y muy especialmente las tres muchachas, obtuvieron gran éxito. Entre tanto, *Giordanello* estudiaba en el Conservatorio napolitano, y al terminar sus estudios musicales se trasladó a Londres, dando a conocer aquí diversas óperas. Unos años después volvía a Italia, en donde estrenó otras dos docenas de óperas. Nombrado Director de la Opera Italiana, en Lisboa, vino a esta ciudad,

hallando en ella la muerte, el año 1794, a los cuarenta y uno de edad. Entre los otros Giordani músicos que mencionan las historias musicales resalta un hermano del artista biografiado, llamado Tomás, cuyas numerosas composiciones instrumentales se han atribuído a José con frecuencia.

GUGLIELMI (P. C.)

Aria *O mè qual folla orribile* de la ópera *Paolo e Virginia.* (Partitura).

Pedro Guglielmi (Massa-Carrara, 1727; Roma, 1804) estudió en el Conservatorio Napolitano con Durante, quien, ante un discípulo tan perezoso y al parecer tan poco dotado como él, llegó a decir: «Di queste orecchie d'asino ne voglio fare orecchie musicali.» A los veintiocho años estrenó una ópera con gran éxito, y a partir de entonces fué creciendo su fama en unión de su fecundidad, hasta el punto de compartir en Italia la supremacía de la celebridad con sus contemporáneos Cimarosa y Paisiello. Cuando ya tenía setenta y cinco años, se le nombró maestro de Capilla en el Vaticano, cultivando entonces la música religiosa. Produjo 74 óperas y numerosa música instrumental. Su hijo Pedro Carlos compuso una docena de óperas, imitando el estilo del padre, y, por añadidura, se le ha atribuído también la paternidad de algunas escritas por éste. Otro hijo, llamado Santiago, cultivó la escena como tenor.

En los últimos quince años del siglo XVIII representáronse en Madrid ocho óperas de Pedro Guglielmi. También este compositor se halla representado en la Biblioteca Municipal con varias óperas—estando en castellano las tituladas *Pablo y Virginia* y *La elección de esposa*—, así como con la música (tres números para orquesta sola) del sainete *El pueblo reconocido*.

MAIR.

Tercetto *Dov' é la destra* de la ópera *La Rosa bianca e la Rosa rossa* (Partitura).

MAYER.

Romanza. *Una moglie sventurata* en *L'Amor conjugale* (Partitura).

MAŸER.

Duetto con scena *Che al mio bene al mio tesoro* de *Adelasia* (Partitura).

Bajo la triple forma ortográfica Maïr, Mayer y Maÿer aparece en los manuscritos del Palacio de Liria un mismo compositor: Juan Simón Mayer o Mayr (Mendorf, 1763; Bergamo, 1845). Comenzó escribiendo mucha música religiosa. Dedicado a la teatral después, gozó bien pronto de boga inmensa y la mantuvo durante largos años, pero fué al fin eclipsado por su rival Rossini, y reanudó entonces su producción religiosa. Director y profesor de composición en el *Instituto Musical* de Bergamo, contó entre sus discípulos al operista Donizetti. Su producción incluye más de 60 óperas, numerosas misas, salmos y oratorios y también diferentes obras didácticas. Otros varios Mayer se han distinguido en la música, ya como teóricos, ya como compositores.

PAISIELLO (GIOVANNI).

Quinteto *Piano, piano, mei signori* de *Il fanatico en berlina* (Partitura).

Aria *Morir si deve, e ben si mora* (Partitura).

Aria *Madame, signori* (Papeles de orquesta).

Aria *Queste son lettere* de la ópera *Re Teodoro* (Partitura).

Aria *Piano un po che fate oi me* (Partitura).
Aria *Bada bene, signorina* (Partitura).
Cavatina *Ah lo treppiede* de la *Opera de los Guitanos* (sic) *en la feria* (Partitura).

Paisiello o Paesiello (Tarento, 1741; Nápoles, 1816) comenzó produciendo gran cantidad de obras religiosas, mas bien pronto se consagró a la música escénica. Descolló tanto entre los operistas bufos, que presto pudo compartir la supremacía en ese género con Cimarosa y Guglielmi; y más tarde, ausentes estos dos, se quedó sin rivales en Nápoles. Llamado por su admirador Napoleón Bonaparte, estuvo algún tiempo en París. Compuso más de cien óperas, entre las cuales resaltan por su interés para España *Don Chisciotte de la Mancha* e *Il gran Cid*, y por sus éxitos clamorosos, *La Serva Padrona*, con texto análogo al que antes había puesto en música Pergolesi, e *Il Barbero de Sevilla*, cuya gran aceptación hubo de inspirar a Rossini la audaz y triunfal tentativa de escribir otra ópera con ese mismo libreto, sin que con tal proceder hiciera este músico sino seguir una costumbre usual a la sazón,

Entre los años 1787 y 1796 se interpretaron en Madrid una docena larga de óperas de Paisiello. La representación de *La Serva Padrona*, por actores españoles fué precedida de una curiosa *Introducción*, a cuyo examen he dedicado un artículo en la «Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid» (Octubre, 1925).

ROBUSCHI (Ferdinando).

Aria *Prendi, l'espina mia* (Partitura).
Quinteto *Dunque al nostro crudel* de la ópera *I tre rivali in amore* (Partitura).

No he hallado noticias biográficas de Robuschi.

TOZZI (Antonio).

La casa encantada. Opera en tres actos. Partitura. Encuadernada en tres volúmenes.

Según informa Fétis, Tozzi nació en Bolonia, en 1736, y estudió con el P. Martini. Compuso mucha música religiosa, teatral y de cámara. Debutó como operista en Italia. Después fué maestro de capilla del Duque de Brunswick, y al fallecer este prócer pasó a España, deteniéndose antes en Munich. En 1788 y 1789 hizo representar en Barcelona sus óperas *La caccia d'Enrico IV* y *Orfeo*, respectivamente. Siendo acompañante al clave en Madrid, se interpretó aquí su oratorio *Santa Elena al Calvario.* En 1792 estrenaba en Barcelona otra ópera titulada *Zelmira y Azor.* Regresó después a Bolonia (cuya Academia de los Filarmónicos le había elegido miembro en 1761, y príncipe de dicha sociedad en 1769), y vivía aún en su ciudad natal en 1812, sin que Fétis dé ninguna otra noticia de fecha ulterior a ésta.

ANONIMO.

Amor constante. Opera en partitura, con letra italiana (dos volúmenes).

Aunque desprovista esta producción de todo dato cronológico, es de suponer que pertenece al postrer tercio del siglo XVIII. Carmena y Millán no la menciona en su *Crónica de la Opera Italiana en Madrid.*

* * *

COLECCIÓN DE ARIAS ITALIANAS

Un manuscrito apaisado y encuadernado en pergamino contiene diferentes arias, escritas todas ellas por el mismo amanuense, para voz con acompañamiento de cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo) o de dos violines, viola y clave. Algunas composiciones llevan cifrado el bajo correspondiente. Al principio del volumen se arrancaron varias hojas, tal vez las de una o dos arias que gozasen de gran popularidad cuando se hizo esa tala.

Las obras hoy existentes en dicho volumen se detallan a continuación:

LEO (LEONARDO): *Care Luci, deh, tergete.*

JOMELLI (NICOLA): *So come affligge amore un core innamorato.*

LEO (LEONARDO): *Risponderti vorrei, má gela il labro.*

LEO (LEONARDO): *No, non vedrete mai cambiar gli affeti miei.*

PERGOLESI (GIO. BATT.ª): *Chi soffre senza pianto il caro amato ogetto.* Ofrece un curioso modelo de vocalizaciones sobre la palabra «pianto», que ocupa setenta y dos notas de diversos valores, desde la blanca hasta la fusa, vaciadas en seis compases en compasillo de tiempo lento («andante»).

PERGOLESI (GIO. BATT.ª): *Giusti numi che scorgete di mia fede il bel candore.* El bajo está cifrado.

JOMELLI (NICOLA): *Tutte le pene ai insieme mio core sventurato.* El bajo está cifrado también.

LEO (LEONARDO): *Frena quel caro pianto, serena il dolce viso.*

JOMELLI (NICOLA): *Mi tradisti, ti fuggo, spietata.*

PERGOLESI (GIO. BATT.[a]): *Sola mi lascia piangere nel mio dolor spietato.* Con bajo numerado.

PERGOLESI (GIO. BATT.[a]): *Del fiero tuo dolore pietá mi tocca il core.*

En el último folio hay una brevísima canción sin título, para voz y bajo no cifrado, con texto español. Es de caligrafía distinta que las demás agrupadas en el volumen; sólo consta de diez y seis compases y su letra dice así:

Para darme que sentir
de mi amor quieres huir.

Mi clavel y mi violeta.
Turuleta, turuleta.
Mas tan tululuretá;
Mas tan tululuretá.

* * *

Las arias italianas agrupadas en el expresado volumen contienen obras de Pergolesi, Jommelli y Leo exclusivamente. Probablemente algunas de ellas, si no todas, pertenecían a determinadas óperas muy en boga a la

sazón, porque esos tres músicos gozaron de gran popularidad, y los títulos con que aquí figuran son los de los versos puestos al principio de cada una de ellas. Hemos respetado la ortografía con que aparece en el manuscrito el apellido Jommelli.

Ya quedó trazada la biografía de Juan Bautista Pergolesi al hablar de sus *Cantate Quattro*, una de las cuales había sido escrita a ruego de un Duque de Berwick, según atrás se dijo. Expongamos la de los otros dos compositores incluídos en el volumen.

LEO (Leonardo). — Nació en el reino de Nápoles el año 1694 y murió en 1746, «a la edad de cincuenta años», según noticia Fétis rectificando fechas erróneamente consignadas por anteriores biógrafos. Fué profesor, figurando entre sus discípulos Jommelli y Piccini; también fué operista, logrando bajo este aspecto que se le considerase como uno de los fundadores de la rica Escuela Napolitana. Produjo varias docenas de óperas, oratorios, composiciones religiosas, instrumentales y didácticas.

JOMMELLI (Nicolás).—Nació en el reino de Nápoles el año 1714 y murió en su país natal el año 1774. Flexibilizó el corte de las arias para mantener hasta el fin la gradación del interés, y comunicó al recitado obligado la energía y la expresión justa que tanto se echaban de menos en sus antecesores. Su fama se extendió por toda Europa. El rey de Portugal le encargó la composición de dos óperas y una cantata. Nuestro poeta D. Tomás de Iriarte, en el capítulo que dedica al «Uso de la música en el teatro»—canto cuarto de su poema *La Música*—presentaba «una fantasía poética, en que se introduce al célebre compositor napolitano Nicolás Jommelli, que llega a los Campos Elisios, donde varios antiguos Músicos Griegos y Latinos, y otros de siglos

posteriores, le instan a que les explique el estado de la Música teatral en nuestros días». En esta fantasía poética de Iriarte aparece Jommelli mostrando los distintos géneros instrumentales; describiendo la orquesta; tratando de la obertura o sinfonía teatral y abusos que en la misma se cometen; explicando las dos especies de recitados, las arias bajo su doble aspecto de rondós y cavatinas, con los defectos en que solían incurrir los músicos al componerlas, los dúos, tercetos y coros; y nombrando varios célebres autores de música teatral. Estos autores, con la ortografía que llevan en el texto estampado, son los siguientes:

Galuppi, Vinci, Pergolese, Leo,
Héndel, Pórpora, Lulli, Pérez, Feo,
Trajeta, Mayo, Cáfaro, Piccini,
el anciano Sajón, Nauman, Sacchini,
Paesielo, Anfossi, y otros infinitos
que no sólo han sabido con primores
agradar en sus músicos escritos,
sino hacer agradables los errores.

Después Iriarte resumía parte de lo que en general había supuesto haber oído a Jommelli sobre la ópera cómica o burlesca y sobre la música de los bailes, y fingió que se dirigía a tan alto compositor para demostrarle el carácter de la zarzuela y de la tonadilla españolas, como se dice en la página 53 y 54 del presente libro, y notando, para terminar, los abusos que en éstas se iban introduciendo a la sazón. El alto puesto que concediera Iriarte a Jommelli en el poema *La Música* revelaría por sí solo, a falta de otras fuentes—y las hay bien abundantes por doquier—, lo muchísimo que Jommelli era considerado por sus contemporáneos.

CAPITULO VI

MÚSICA VOCAL DE AUTORES ESPAÑOLIZADOS DEL SIGLO XVIII

I

VIDA Y PRODUCCIONES DE DON FRANCISCO CORSELLI

Españolizados, hasta cierto punto, fueron, por sus funciones profesionales y su arraigo en Madrid, D. Francisco Corselli y D. Francisco Coradini. Ambos tomaron participación activísima como compositores en nuestra producción musical de la primera mitad del siglo XVIII, debido a la influencia italiana que pesaba en la Corte y entre el gran mundo. Muy singularmente el primero obtuvo de nuestro monarca Felipe V y de su heredero una protección casi tan grande como el cantante Carlos Broschi, sopranista conocido por doquier por el nombre de *Farinelli*. Asociados fueron más de una vez los nombres de aquellos dos compositores, y bajo tal aspecto hemos de señalar la colaboración de ambos unidos a su compatriota Juan Bautista Mele, poniendo

cada uno la música a un acto de los tres que constituyen la ópera *La Clemenza di Tito*, para su estreno en el teatro del Buen Retiro por los carnavales de 1747. Dicha producción había tenido por libretista al célebre Metastasio, y había sido estrenada el año 1735 en la Corte vienesa con música de Caldara. Al representarse en Madrid, tradujo al castellano su argumento D. Ignacio de Luzán, el literato que había de ser Secretario del XII Duque de Alba, cuando este prócer ocupó la Embajada española en París.

Don Francisco Corselli nació en tierras parmesanas, aunque algunos le han creído francés porque solía firmarse Courselle, en atención a que era de este modo como lo nombraba siempre Felipe V. Fué maestro de los reales infantes, director de la Real Cámara y maestro de la Real Capilla, en circunstancias que se detallarán más adelante, al ocuparnos de D. Joseph de Torres Martínez Bravo, compositor preterido por él injustamente. Más tarde cayó en desgracia, y aunque le sucedió en alguno de esos puestos su compatriota D. Nicolás Conforto, compositor de tan poco relieve como él, conservó la dirección de la Capilla Real hasta su muerte, acaecida el día 3 de abril de 1778. La entrada de D. Francisco Corselli en la Capilla Real fué fatal para los altos intereses artísticos y patrióticos, pues a su antiguo esplendor sucedió una decadencia visible; y por otra parte, habiéndose incendiado su archivo, propuso Cor-

selli la adquisición de numerosas obras, desdeñando la producción española, en su decidido interés por la difusión de obras italianas.

En los donativos musicales que la Casa Real hizo a la Biblioteca Municipal de Madrid, y que ésta conserva hoy, hemos visto el «dramma per musica» titulado *Farnace*, escrito por «Fran.co Courcelle, maestro de capilla de Su Majestad Católica». Adviértese aquí, pues, una nueva forma ortográfica del apellido Corselli. Los instrumentos exigidos por la partitura de esta ópera son, entre otros, los siguientes: «trombe lunge», «trombe da caccia», «hautbois», violines principales y «di ripieno», «violetta» y «bassi di ripieni». En varios números se lee la siguiente indicación instrumental: «Con oboe, ne forti, e senza ne piani.» Se representó *Farnace* en 1739, con motivo de la llegada a Madrid de Luisa Isabel de Francia, primogénita de Luis XV y esposa de Felipe V.

Entre las producciones, hoy olvidadas, de Corselli figuran, además de un acto de la ópera *La Clemenza di Tito*, por el que cobró 60.000 reales — e igual suma percibió cada uno de sus dos colaboradores musicales, Coradini y Mele, según informa D. Hermenegildo Giner de los Ríos en su libro *Filosofía y Arte*, al reseñar un manuscrito conservado en la Biblioteca del Colegio de los Españoles en Bolonia—, otro acto de *Polifemo*, ópera en tres, escrita en la misma forma que la anterior

por él, Coradini y J. B. Mele, quienes percibieron iguales honorarios; el intermedio *El Cuveo, o sea el Marqués del Bosco*, por el que le abonaron 30.764 reales, y otras obras menores, tanto religiosas como profanas. Es de presumir que las cantidades percibidas por las obras mencionadas en *Filosofía y Arte* no son las que dicho libro consigna, pues probablemente el transcriptor del manuscrito boloñés tomó por una cifra lo que era el signo de millar a la sazón corriente (el cual tenía una forma parecida al cero), y en tal caso las sumas abonadas fueron, respectivamente, 6.000 y 3.764 reales, en vez de 60.000 y 30.764. Mas, aun con tal reducción, resalta el contraste entre los elevadísimos honorarios de aquellos músicos extranjeros y los insignificantes honorarios que percibían nuestros compositores en las obras escritas para los «corrales» o coliseos municipales de la Cruz y el Príncipe; pues, por ejemplo, en el año 1762 cobró D. Luis Misón 80 reales por cada tonadilla, de las varias que escribiera, y D. Antonio Rosales, 180 reales por tres tonadillas, y Pla, 360 reales por cuatro tonadillas y otras piezas; y algunos años después quedaba establecida la siguiente tarifa de honorarios: tonadillas, 200 reales; cuatros, 30 reales; pastorelas, 40 reales; arias o cavatinas, 100 reales; recitados con instrumentación, 60 reales; recitados con sólo contrabajo, 20 reales; seguidillas con guitarra, 30 reales; seguidillas con instrumentos, 40 reales; coplas, 40 rea-

les; villancicos, 120 reales; tercetos, 120 reales; coros, 30 reales, y pregones, 60 reales.

* * *

La Biblioteca de la Casa de Alba conserva el manuscrito de una ópera de D. Francisco Corselli cuya mención no había visto en ninguna parte el autor del presente volumen. Su portada dice textualmente:

13 ARIAS CON VIOLINES / DE LAÔ PERA DE CORSELI YNTITULADA / EL ROBO DE LAS SABINAS / 1735.

Sólo existe la parte de voz y bajo. Las de violines, por copiarse en papeles sueltos, dejaron de unirse a ella y se han extraviado.

He aquí los títulos de los diversos números, con su correspondiente letra, parcial o total:

N.° 1. *Aria. Asay* (sic).

Por más que el jilguerillo
en su cautividá (*sic*)
se ve bien asistido,
no tiene libertá (*sic*).
Así yo que en tal trofeo,
viendo que no la veo,
todo sobra sin ella
faltando su beldad.

N.° 2. *Aria. No Presto.*

Sube el fuego a su elemento;
el río a su centro va
con impulso y con aliento,
dando ejemplo a mi querer.
Busco luz en tu hermosura,
que mi centro asegura
y mi esfera viene a ser.

N.° 3. *Aria. Justo.*

Admite, señora,
en este sin vida
la llama, la herida
de mi corazón.
Merezca tu trato
propicio el retrato
y ten de su dueño
piedad, compasión.

N.° 4. *Aria. All.°*

Cual roca combatida
del fuego, viento y mar,
así tengo que estar, siempre constante.
Mi empeño es resistir,
mi estrella no querer,
que mi esposo ha de ser sólo mi amante.

N.° 5. *Aria all°.*

No admito afición,
no quiero querer,
porque no ha de ser
rendir mi pasión.

Mas ay, que mi pena
ya tiene cadena.
Mas ay, que mi vida
ya vive en prisión.

N.° 6. *Aria Presto.*

Aparta, señora,
desvía cruel
y deja que quite
la vida un infiel
que con doble trato
su rey ofendió.
¡Mas no!; que, inhumano
pretendes, tirano,
con doble desvelo,
con falso consuelo,
el que viva él
y que muera yo.

N.° 7. *Aria despazio,* con el bajo a veces *punteado.*

Copia bella, mira que
no mi trato te ofendió.
Dale crédito a mi fe.
Creme, (*sic*, por «créeme») sí; no dudes, no.
Pues que peno y siento aquí,
sin duda no te agravié;
y si acaso te ofendí,
venga a mí, caiga en mí
lo que piensas que hago yo.

N.° 8. *Aria. Vibo* (sic).

Cristal detenido
depriesa soltado

que ultraja en el prado
la planta y la flor
con furia y rigor,
mi enojo será.
Yo callo, yo espero;
mas si hallo enemigo
verá mi castigo,
mi enojo verá,
verá mi furor,
mi furia verá.

N.° 9. *Aria. All°.*

Victoria y estrella,
honor y laurel,
con lazo fiel
mi afecto tendrá.
Y la luz más pura
de tanta hermosura
como en ella miro
mi fe logrará.

N.° 10. *Aria. Despacio.*

Casar obligada,
querer ya inclinada,
es ansia, zozobra,
es susto y desdén
que a vos, esclabonio (*sic*)
no os puede estar bien.
Buscad, cortesano,

disculpa a mi hermano
con que yo constante
posea mi amante
y evite un desdén.

N.° 11. *Aria. Andante.*

Yo estimo, yo admito
su trato, su fe,
que irán los sabinos,
aunque yo no iré.
De su bizarría
y su cortesía
pagado mi afecto
en todo se ve.

N.° 12. *Aria. Andante.*

Aquella barquilla
del viento azotada
al agua entregada
la tierra buscó.
Así en tu hermosura,
pues Marte asegura
mi estrella engolfada,
su norte encontró.

N.° 13. *Aria es Pritosa* (sic).

Gracias, Neptuno,
fina te doi,
pues reverente
logro, clemente,

al dios del agua
con el de amor.
Atte, triunfante,
tenga constante,
feliz victoria,
dichosa gloria,
y todo sea
lauro y honor

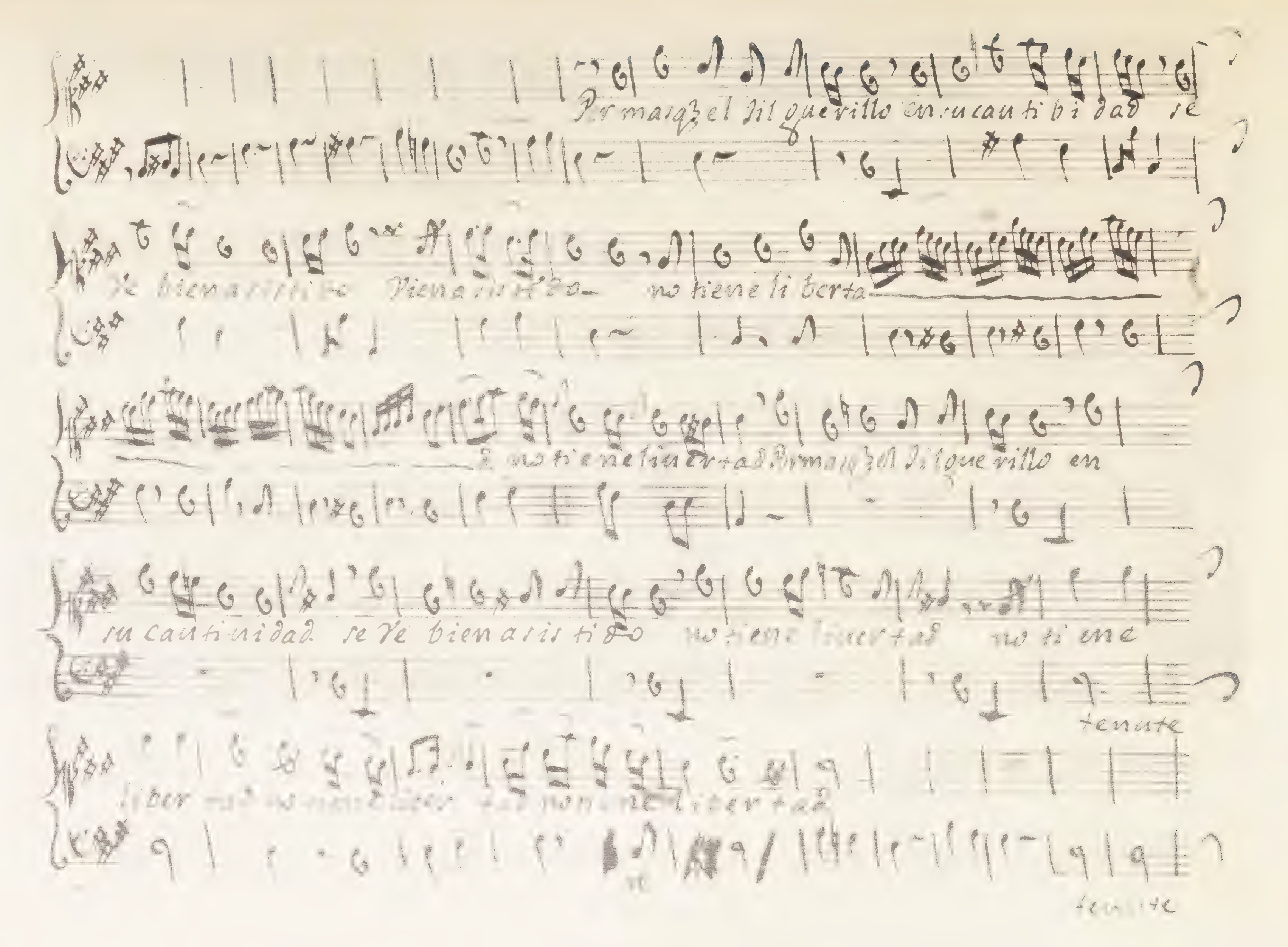
Tras el postrer número de esta colección de arias —todas ellas desprovistas de los recitados que seguramente las antecedían—siguen varias hojas de papel pautado en blanco y con líneas tiradas con lapicero, pues estaban dispuestas para recibir la letra de la parte vocal.

Como se ha podido advertir, la volubilidad reinante en la ortografía de los apellidos dió lugar a que este Corselli o Courcelle fuese designado con el nombre Corseli en la portada manuscrita de su ópera *El robo de las Sabinas.*

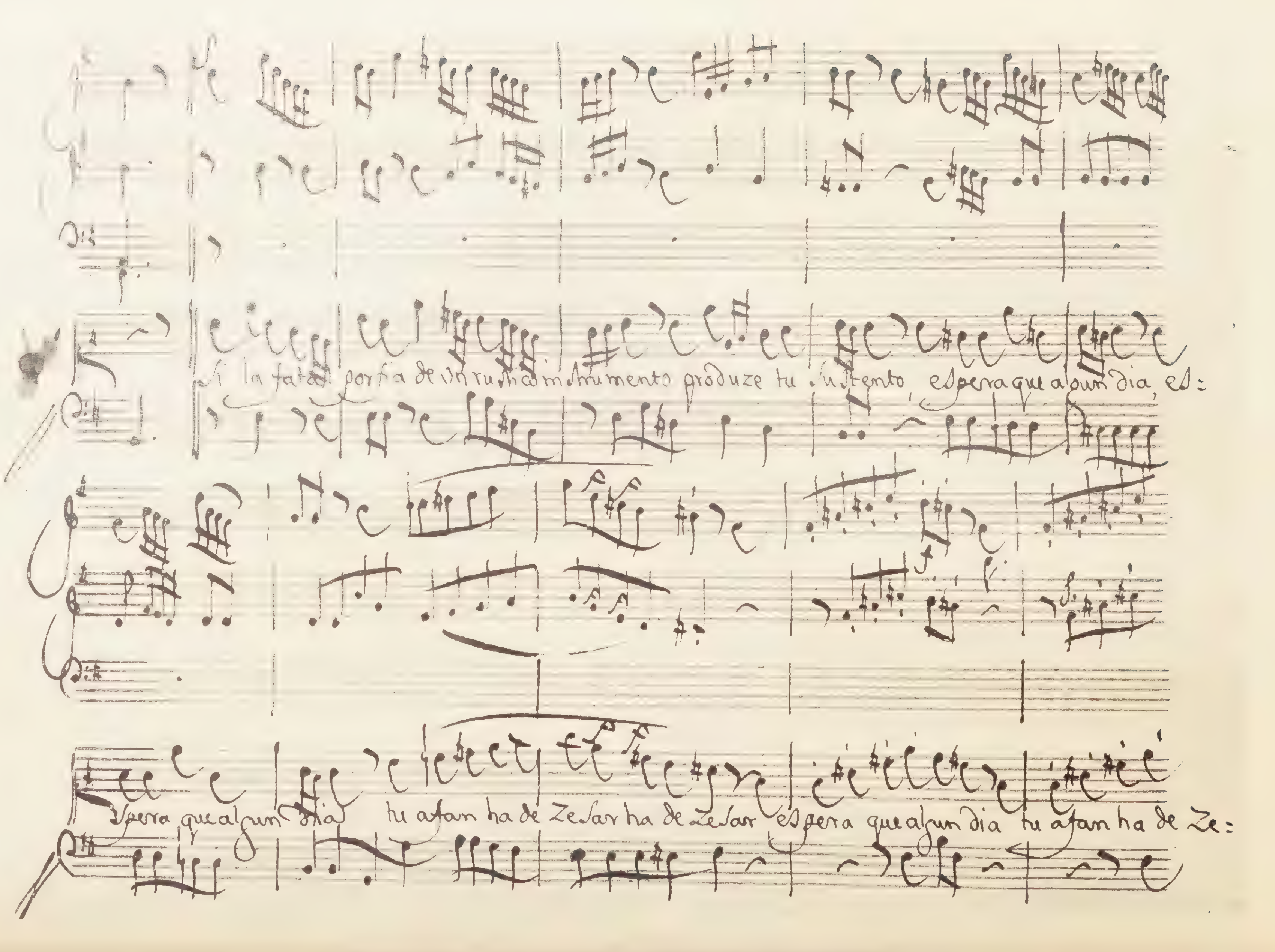
Con sólo considerar la procedencia de Corselli y los gustos imperantes a la sazón, no sólo en su natal país, sino también en aquellos círculos del nuestro donde halló protección, y precisamente por representar el estilo vocal entonces imperante en Italia, no debemos extrañar que estas arias posean una cantidad extraordinaria de vocalizaciones y que en ellas no aparezca jamás revelado el anhelo de traducir emocionalmente el asunto literario, cuya insignificancia, por otra parte, es bien manifiesta, sino el ansia de facilitar a *primas donnas* y

primos uomos la ocasión de lucirse. El texto mismo fué tratado músicalmente con aquel abuso de repeticiones fragmentarias a la sazón corriente, lo que produjo frases tan absurdas como las del aria registrada con el número séptimo, las cuales dicen así:

«Copia bella mira que,
copia bella mira que
no mi trato te ofendió.
Dale crédito a mi fe,
a mi fe.
Creme, creme, sí, sí.
No dudes, no,
no dudes, no; no dudes, no.
No dudes, no; no, no, no, no.»



Una plana de la ópera "El Robo de las Sabinas," de Don Francisco Corselli. (Año 1735.)



Una plana de una composición vocal de Don Francisco Coradini.

II

VIDA Y PRODUCCIONES DE DON FRANCISCO CORADINI

Hablemos aquí del napolitano D. Francisco Coradini o Corradini, que de ambos modos aparece registrado su apellido. Su procedencia italiana le valió la protección real. Figuró entre los músicos de la Real Capilla. Colaboró con sus compatriotas Corselli y Mele en las dos óperas ya citadas al hablar de Corselli. Fué compositor titular de D. José Cañizares—el dramaturgo que había compartido con D. Antonio Zamora la predilección del público español en la primera mitad del siglo XVIII—, y en colaboración con él compuso varias «óperas españolas», cuyo texto era castellano, pero cuya música era italiana. Asimismo compuso autos, sainetes, comedias y «tonadas», o canciones teatrales precursoras de las «tonadillas», cultivando con ellas un género popular que valía muchos éxitos al organista de la Capilla Real D. José Nebra y a los primitivos tonadilleros don Antonio Guerrero y D. Manuel Ferreira. Mis investigaciones en la Biblioteca Municipal me han proporcionado la ocasión de descubrir la paternidad de dos obras cuya música figuraba como anónima y se debe a Cora-

dini. Ambas son comedias. La una, calderoniana, se titula *Eco y Narciso*, y su música data de 1734. En su portada se leen las palabras: «Esta es buena comedia y de mérito siempre.» La obra se repitió pasados muchos años, pues tiene partes de orquesta más modernas, y entre ellas una para «viola de amor». La otra comedia de Coradini se titula *Espina*, y la parte de voz y bajo de una «copla» va encabezada con las palabras: «Musica de *D. Juan Espina*, en Madrid, Año 1740, de Coradini».

Revisando con posterioridad los manuscritos que Barbieri legó a la Biblioteca Nacional, he podido advertir la gran consideración de que gozaba Coradini hacia esta época, pues sólo en el año 1740 escribió diversas producciones teatrales que se detallan a continuación, con los honorarios correspondientes: auto *La inmunidad del Sagrado*, 480 reales; comedia y baile *No hay disfraz en la nobleza, la crítica tonta y la mozuela del sastre*, 1.540 reales; comedia *El anillo de Xiges*, 900 reales; ópera *La Elisa*, 2.400 reales; comedia y sainetes *Santa Mónica*, 900 reales; auto y sainetes *La nave del mercader*, 900 reales, y además la mencionada comedia *Don Juan de Espina*, cuya letra es de Cañizares. La inseguridad ortográfica, tan corriente a la sazón, dió lugar a que en algunos de esos documentos se le llamase Coradigni en vez de Coradini.

Los dos manuscritos de Coradini que se conservan en el Palacio de Liria acusan divergencias de dicha ín-

dole, pues al autor se le designa con el apellido Corradini en uno, y con el apellido Coradini en otro. Ambas producciones son arias. Están escritas para voz, violines y bajo, con letra italiana y española respectivamente. He aquí su descripción:

Aria con W^{ni} / di D^{n} Fran^{co} corra- / dini.

Sólo contiene estas palabras la primera página del pliego de papel pautado que sirve de carpeta. Dentro hay tres partes, a saber: la de canto, con el correspondiente bajo, el cual está sin numerar, la de «Violino P^{mo}» y la de «Violino 2°.»

El aria, en «allegro moderato», no va precedida de recitado, sino de una introducción instrumental, y consta de dos partes. La letra se repite continuamente, para alargar la extensión de la obra; su versos dicen así:

«Fra stupido e pensoso
dubbio cosí s'aggira
da un torbido riposo
chi si destò tal or.
Che destò ancor delira
fra le sognate forme
che non sà ben se dormi
non sà se veglia ancor.»

La música puesta por Coradini a este par de estrofas no revela inspiración, elegancia ni gusto exquisito; pero

pone de relieve las aficiones predominantes a la sazón en el mundo filarmónico.

de Dn Fran.^{co} Coradini.

El manuscrito, encabezado sin ningún rótulo y sólo con estas palabras, está en partitura para dos violines, voz cantante y bajo sin numerar. Una introducción instrumental en compasillo y aire «Presto», que ocupa seis compases, prepara el recitado preliminar, cuyo texto dice así:

«Si en tu fatal estado
Adamo no te hubiera conocido,
de la piedad llevado,
mi noble ser te hubiera conocido.
Ya sabes que hay precepto que me obliga
que mis frutos le niegue a tu fatiga,
si a un trabajo severo
no los cultiva tu sudor primero.
Toma esa azada y en la agricultura
con tu valor tu alivio te procura,
que es cuanto pudo darte mi clemencia.
Trata de merecer y ten paciencia.»

El aria siguiente, cortada con el patrón habitual, sustituye por un *Alegre*, es decir, «allegro», el «presto» anterior. Tras una introducción de trece compases, cuyos elementos motivísticos hallaremos al punto en la parte

vocal, la voz desarrolla una melodía que nos dice bien poco en pro Coradini al cantar los siguientes versos:

«Doy a la tierna flor
matiz hermoso y fiel,
la púrpura al clavel,
al prado su verdor.
Y a ti no puedo darte
alivio en tu pesar.
Si la fatal porfía
de un rústico instrumento
produce tu sustento,
espera que algún día
tu afán ha de cesar.»

Diez y ocho veces se repiten las palabras «alivio en tu pesar», ya sueltas, ya interpoladas entre otras de la primera estrofa; y las palabras «tu afán ha de cesar» se repiten otras siete. En ninguno de estos casos hay un soplo de poesía ni una ráfaga de emoción que hagan llevaderas esas repeticiones, debidas a falsos convencionalismos y pésimas usanzas de la época.

* * *

Para terminar este bosquejo bio-bibliográfico del compositor D. Francisco Coradini, reproduciremos aquí lo que Carmena y Millán dijo en su *Crónica de la Opera Italiana en Madrid*, al escribir: «Planteadas las representaciones lírico-dramáticas en el (teatro) del Buen Re-

tiro el mismo año 1738, y encargado Farinelli de su dirección, terminaron la de los Caños en 1739, pasando todos los artistas a constituír la compañía del Retiro, donde se siguió cultivando la ópera con creciente brillo. No por esto quedó sin aplicación el teatro de los Caños. De 1740 a 1745 actuó en él la Compañía de Manuel Guerrero, que aunque dedicada casi exclusivamente al arte dramático, dió a conocer también algunas obras musicales. Entre las de más importancia mencionaremos la «ópera métrica» puesta en música por D. Francisco Coradini y representada en 1744, titulada *El Thequeli*, que cantaron Ana Guerrero, María Hidalgo, Rita Orozco, Jacoba Palomera, María Campano, Antonia de Flores y Manuel Guerrero. Al año siguiente el mismo Guerrero, jefe de la compañía, compuso una «loa» que Coradini puso en música y ambos dedicaron al Marqués de Scotti. Titulábase *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, y fué ejecutada por el mismo personal que hizo *El Thequeli*.» Dicha «ópera métrica», y otras del mismo jaez, han inspirado a Antonio Peña y Goñi, en su libro *La Opera Española y la Música dramática en España en el siglo XIX*, el siguiente comentario: «Ni la fama ha dejado rastros de mérito alguno en torno de esas composiciones, ni representan en realidad nada que se relacione de un modo importante con el progreso del arte musical patrio.»

CAPITULO VII

MÚSICA VOCAL ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII

I

UN COMPOSITOR Y ESTAMPADOR DE MÚSICA: DON JOSEPH DE TORRES MARTÍNEZ BRAVO

Don Joseph de Torres Martínez Bravo es una personalidad musical interesante bajo más de un aspecto. Nació en Madrid el año 1665. Se dedicó preferentemente al órgano, y de un modo secundario, a la composición, y también figuró como autor didáctico. En 1697 era ya organista en la Real Capilla de Carlos II. Fundó en Madrid la mejor imprenta de música de su tiempo, estampándose allí los *Fragmentos músicos* de Nasarre (1700) y *Reglas de acompañar...*, del propio Torres (1702), que después analizaremos extensamente, así como diversas composiciones musicales del mismo (siete misas, oficio de difuntos y *Asperges* y *Vidi aquam* para los dos tiempos del año), formando un volumen, que dedicó Torres a Felipe V como gratitud por el privilegio que le concediera este monarca para poder en-

trar, sin pago de derechos, todo el papel que su imprenta necesitase.

El compositor Torres tiene un mérito especial en sus obras orgánicas de la primera época; no así en las producidas posteriormente. Al fallecer el maestro D. Sebastián Durón, se designó para sucederle a D. José de Torres, en 1724, con la dotación anual de 16.500 reales. Había el propósito de proteger al maestro italiano Felipe Falconi; mas su insuficiencia impidió realizar tal intento. Sin embargo, este músico extranjero quedó nombrado director de las obras italianas que se interpretaban en el Palacio Real; se le designó en 1729 para que acompañase a los Reyes en un viaje por España, con la dotación de 22.000 reales anuales; y cuando la corte regresó a Madrid en 1732, Falconi conservó ese mismo sueldo—muy superior, como se ve, al de Torres—, con la obligación de suplir a éste en ausencias y enfermedades. Fué necesario confiar la dirección de la enseñanza musical de los infantes y la dirección de las óperas y conciertos de cámara a otro músico italiano, Francisco Corselli, dada la manifiesta ineptitud de Falconi; mas, a pesar de todo, este último conservó la plaza de maestro suplente de la Real Capilla con el desproporcionado sueldo de que se ha hecho mención. Considerándose Torres preterido ante tal injusticia, con la que salía beneficiado un espíritu intrigante, desanimóse cada vez más, y se resintieron de pobreza siempre creciente sus ulteriores

obras musicales. Un nuevo golpe abatió, no ya la inspiración artística de Torres, sino su propia existencia personal. El 19 de junio de 1738 quedaba nombrado Corselli maestro supernumerario de la Real Capilla, con dotación igual a la de Torres, sin que por ello perdiera Falconi el puesto que allí tenía, pretendiéndose con ello dar fin a las disensiones, jamás interrumpidas, entre el pundonoroso maestro español y su intrigante rival. Tal determinación regia hirió vivamente a Torres, el cual cayó enfermo del disgusto, y tras ocho días de dolencia, falleció a los quince días del nombramiento que favoreciera a Corselli sin perjudicar a Falconi. Acaeció, pues, esa defunción el 4 de julio. Al siguiente día Corselli fué nombrado maestro en propiedad, con el uso del uniforme de compositor de cámara, compatible con el cargo de maestro de las reales personas, asignándosele el sueldo de 38.340 reales. Nueve meses más tarde falleció Falconi, lo cual aconteció el día 11 de abril de 1739; y transcurridas varias semanas, el célebre músico D. José Nebra era nombrado primer organista de la Real Capilla.

Habiendo destruído un devastador incendio el archivo musical de la Capilla Real en 1734, durante varios años se nutrió el repertorio casi exclusivamente con producciones de los dos músicos rivales: el español Torres y el italiano Falconi. Soriano Fuertes, en su *Historia de la Música española desde la venida de los fenicios*

hasta el año de 1850, da una lista de las obras escritas por Torres y conservadas en el expresado archivo. El mismo autor elogia las primeras composiciones de tan activo y emprendedor músico, «tanto por el gusto exquisito de sus melodías y modulaciones, cuanto por revelar en ellas su gran saber en el contrapunto y su superioridad en el difícil instrumento para que fueron escritas». Llamado a informar sobre el mérito de estas producciones D. José Nebra, en 1751, expuso que, «no obstante la brevedad, tienen el fondo de música que con tanta justicia admiran los profesores». Bien pronto cayeron en olvido, sin embargo, como lo demuestra el hecho de que pocos lustros después omitiera Iriarte el nombre de Torres al enumerar los más notables compositores patrios en los siguientes versos de su célebre poema *La Música:*

> «¡Oh, cuánto sobresales,
> antigua iglesia hispana!
> No es ya mi canto, no, quien te celebra,
> sino las mismas obras inmortales
> de Patiño, Roldán, García, Viana,
> de Guerrero, Vitoria, Ruiz, Morales,
> de Líteres, San Juan, Durón y Nebra.
> ¡Con cuánto celo expendes tus caudales
> en proteger insignes profesores!...»

Especial interés tiene a nuestro intento el examen detallado de la producción teórica de Torres antes men-

cionada, pues ella explica varios vocablos consignados en el manuscrito que analizaremos después, el cual presenta un aspecto, hasta ahora apenas conocido, de este compositor; pues si Torres había sido popular por sus obras didácticas, orgánicas y religiosas, entregóse también, pasajeramente, al cultivo de producciones profanas antiespañolas e italianizantes, acaso para poderse medir con sus rivales Falconi y Corselli.

Dicha producción teórica se titula: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa.* Fué editada en Madrid el año 1702, y forma un volumen en 4.° de 163 páginas. Debió de ser bien grande su aceptación, cuando el autor se decidió a reimprimirla, cosa que hizo en 1736, es decir, dos años antes de su muerte. Esta reimpresión lleva el título: *Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio y harpa, con solo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado. Añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano.* Cita la portada, bajo el nombre del autor, sus dos cargos de maestro de la Real Capilla y Rector del Real Colegio de Música de Su Majestad. Estampóse también esta edición en la referida «Imprenta de Música». La adición con que aparece ahora avalorada la obra de Torres, tras un lapso de treinta y cuatro años, revela cuáles eran los gustos dominantes a la sazón en la corte española y entre los profesionales que aquí vivían. Y como tal

producción hoy apenas es conocida, juzgo útil resumir lo más interesante de su contenido, ya que así se podrá juzgar también, a dos siglos de distancia, un aspecto de las prácticas musicales entonces corrientes.

El autor divide su libro en tres partes, a saber: primera, fundamentos que deben preceder al acompañar; segunda, modo de acompañar usando sólo de especies consonantes, y tercera, modo de practicar las mismas especies falsas, así dentro de la ligadura como fuera de ella.

Con tal obra propúsose D. Joseph de Torres «facilitar esta nobilísima facultad de acompañar, así a los que se aplican al culto divino como a los aficionados que aprovechan la ociosidad en el honesto y virtuoso ejercicio de acompañar». Advierte a los nuevos acompañantes que ha de haber cuatro voces, o por lo menos tres, llevando la mano derecha tres de esas voces, o cada mano dos, «que es el modo más primoroso, especialmente en el órgano». Señala las *cláusulas* o cadencias, presentando tres especies: *cláusulas de bajo*, es decir, con el salto de la dominante a la tónica; *cláusulas de tenor en el bajo*, es decir, con el paso descendente del segundo grado a la tónica, y *cláusulas de tiple en el bajo*, es decir, con el paso ascendente de la sensible a la tónica. El capítulo titulado «Advertencias que deben observar los que acompañan» contiene varias reglas, que se resumen así: ver el tiempo de la obra; hacerse cargo de las partes cantantes para adelantarse o retrasarse con ellas; al finalizar, detenerse

hasta que el cantor caiga a la cláusula, para que el acompañamiento no anteceda a la voz; abstenerse de glosar el acompañamiento, reservando las glosas para los intermedios, en donde se podrá mostrar el manejo de las manos «con más lucimiento y menos inconvenientes»; guardar puntillos y pausas; dar a las notas su valor propio; no procurar sobresalir con su instrumento cuando se acompañare a una o dos voces; estar «atento y vigilante a los movimientos y números que se expresan, para darlos *(sic)* sus consonancias propias, para que no disuenen voces y acompañamiento»; no tocar con la mano diestra la voz, aunque se conozca el pasaje por donde ésta camina, «porque conocida la canturia que ejecuta la parte cantante, es lo más científico y sonoro echarla fuera». Declárase aquí, finalmente, que «el acompañar pende de gran ejercicio». Otro capítulo se titula: «Del modo de acompañar las glosas o figuras disminuídas, que suelen hallarse en los bajos.» La obra abunda en ejemplos musicales, y entre los dedicados a *posturas* o posiciones de acordes, denomina Torres *posturas extrabagantes* a las de acordes de 7.ª disminuída, así como a las de otros acordes disonantes.

La segunda edición ofrece mucho mayor interés que la primera, porque las tres partes antes enumeradas se enriquecieron con «un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano».

Con este cuarto tratado — curioso bajo más de un aspecto — testimonia Torres su valía como hombre culto y políglota. Dice que el libro apareció en 1702, conteniendo reglas generales de acompañar según el estilo riguroso de España, y que por estar muy extendidas «en estos Reynos las obras de musica al estilo italiano», el autor se considera obligado a dar también reglas sobre el «modo de acompañar al estilo italiano y moderno».

Bajo el epígrafe «Explícanse las voces usuales, que por lo regular preceden a las obras», Torres manifiesta textualmente:

Area *(sic,* por *aria)*: Esta voz avisa ser aquella una composición que consta de dos partes, que tocadas ambas, se repite la primera, feneciendo en ella, a la cual siempre sigue una de estas advertencias:

Alegre (sic, por «allegro»): Que quiere decir que se ha de tocar a un ayre mediano, ni pausado ni violento, sino que sea algo vivo.

Andante: Que se ha de ejecutar en la misma forma.

Vivo: Que sea su ayre acelerado, y si se halla muy vivo o vivísimo, que sea violento.

Grave o Despacio: Que sea según expresa dicha voz.

Largo: Que sea aún más pausado, etc. (*sic*). Esto es, en cuanto a dicha advertencia area.

Recitado: Que se ha de acompañar sin compás, observando por dónde camina la voz, para dar la consonancia al tiempo preciso y en el paraje que la corresponde, por cuya causa se escribe en los acompañamientos la voz del cantante sobre el bajo o acompañamiento que se toca. Como también para detenerse o caminar, si la voz se detuviese o caminare, para expresar algún afecto, el acompañamiento le espera o siga; en fin, quien quiera saber más por extenso, así estos como otros

términos de que usan los italianos, podrá ver a Monsieur Brossard, en su *Diccionario de la Música*, que he traducido del idioma francés al castellano y espero en breve sacar a la luz.

Uno de los capítulos añadidos a la segunda edición es el titulado «De aquellas posturas, o golpes que llaman los italianos acciaccaturas». Estudia los mordentes que practicaban los clavicordistas al acompañar *recitados* y *áreas graves*, y en él declara el autor que siguió a Francesco Gasparini. Un ejemplo musical que ilustra el texto emplea la palabra *arpeado*, en vez de *arpegiado*.

Don Joseph de Torres Martínez Bravo concluye manifestando que conoce el «estilo moderno de acompañar al modo italiano» a costa de ver y observar muchos autores prácticos y especulativos de esa nación. Y temiendo haber incurrido en algunos errores, añade textualmente: «Si acaso como forastero que soy en este nuevo estilo, faltare algo para su total perfección, desde luego admito la enmienda de los que como nativos e inventores, practican dicho estilo con la perfección, habilidad y discreción que tan notoria y universal es.»

Pocos son aquellos que hoy conocen de nombre a este músico, y menos los que han visto producciones suyas, no obstante los altos merecimientos y los incansables desvelos, como autor y como editor, que le hacen digno de respeto sumo. Tales consideraciones me han movido a dar cuenta detallada, tanto de su vida, como del contenido de sus *Reglas generales para acompañar*,

obra interesantísima para la historia musical española en el siglo XVIII, porque tras marcar el influjo que las modas italianas imperantes a la sazón ejercieron sobre el estilo de las composiciones profanas producidas en nuestro país, contribuye además a resolver las dudas que pudiéramos tener hoy sobre el modo de realizar esos clavecinistas a libro abierto la parte del bajo cifrado o sin cifrar, y, por consiguiente, facilita la tarea cuando se quiere interpretar dicha parte en las obras escritas para el XII Duque de Alba o su hijo el Duque de Huéscar, y conservadas hoy en el Palacio de Liria.

* * *

En la Biblioteca de dicho Palacio está representado Torres con un «Duo humano», escrito en partitura, que comprende las dos voces (Zagal y Zagala), dos violines y bajo cifrado. Califícase de «humano» este dúo adoptando la terminología musical de la época, la cual daba a dicho vocablo en tales circunstancias el sentido de «profano», como diríamos hoy, en contraposición a «divino» o «religioso». Así vemos que, aun desde tiempos bastante anteriores, abundan las composiciones encabezadas con los rótulos genéricos «Tono humano» o «Tono divino»; y en tales casos debe considerarse la palabra «tono», al igual que la voz «tonada», como sinónima de lo que ahora se denomina «obra» o «pieza».

Este manuscrito musical, en papel apaisado, tiene dividida la portada en tres zonas, separadas por dos líneas verticales, según la práctica usual a la sazón, y en su parte central, la única ocupada por la escritura, se lee:

BORRADOR DEEL DUO HUM.º / CON VIOLINES / AMANTE FATIGA / DE TORRES.

Amante fatiga es el título del verso con que se inaugura esta producción, la cual comienza así:

«Amante fatiga,
amor ignorado,
que alientas deseos,
que burlas engaños,
felice quien vive en el bien de su gusto,
dichoso quien halla en su afecto el descanso.»

La poesía, un tanto rebuscada y conceptuosa, está en contradicción, tanto por las frases como por el vocabulario, con el carácter de los rústicos protagonistas. A su más completa impersonalidad agrega una falta absoluta de casticismo hispano. Allí se pueden leer versos como los siguientes:

«El amor se guarde
de hacer en mi alarde
de arpón que su imperio
me puede esgrimir»;

o como estos otros:

«Ese pino elevado, esa fuente,
ese risco animado
de flores, ser que al céfiro se mecen,
si no digo que aman, no aborrecen.»

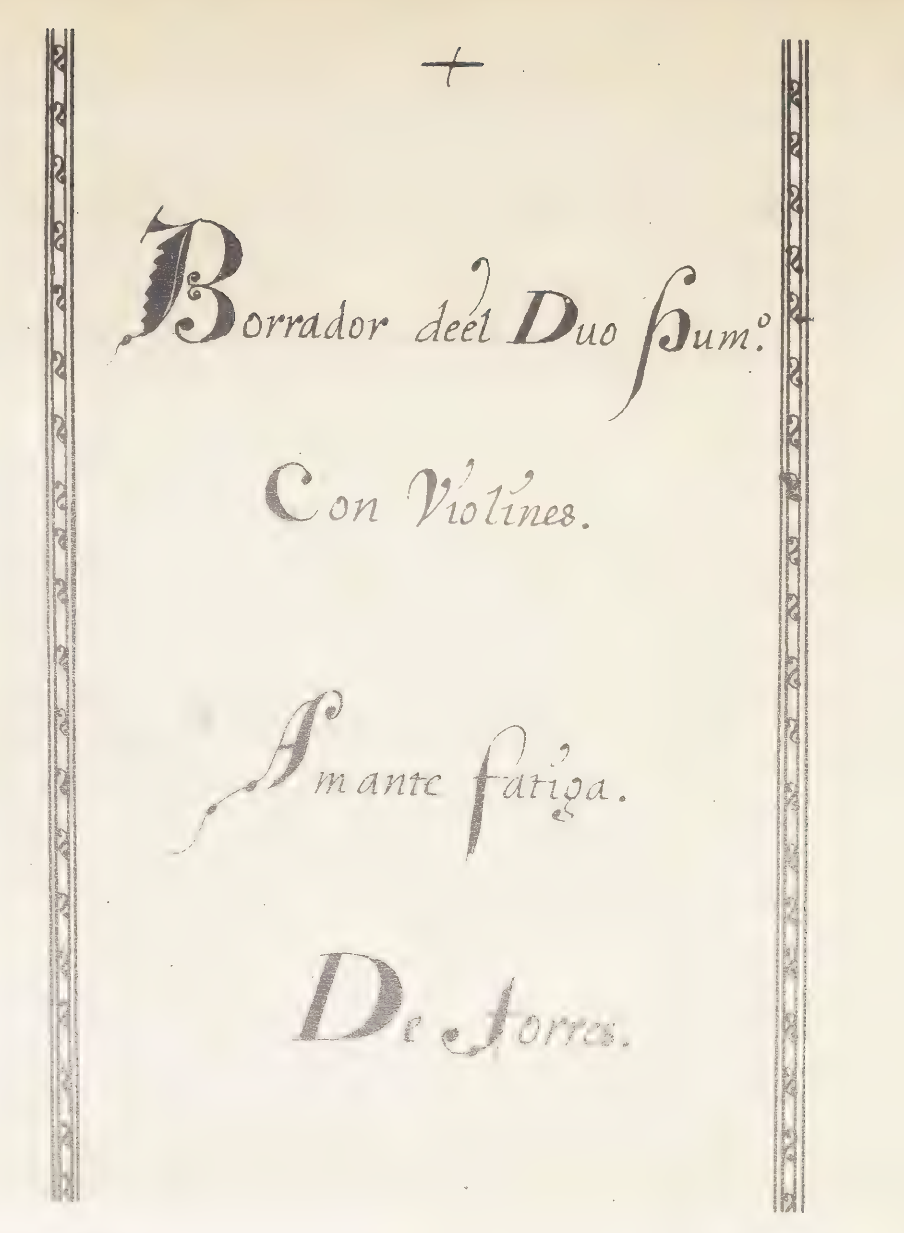
A veces la poesía se reviste de prosaísmos magnos, como lo demuestra el siguiente fragmento:

«Huye, loco deseo, del cuidado,
que tienes los extremos muy remisos,
y en el peligro de la contingencia,
se ve quiere animado lo aprensivo.»
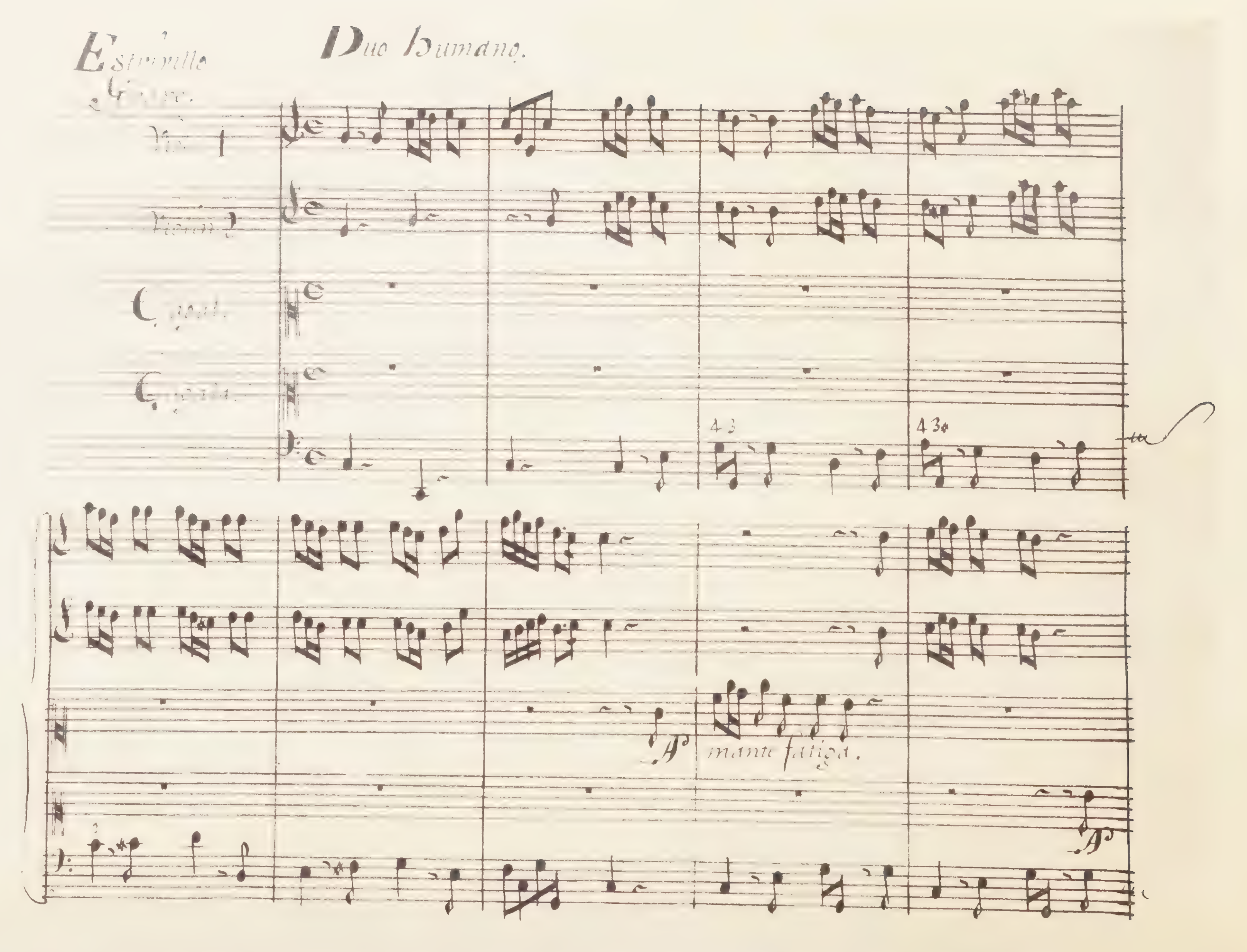
¿Qué partido podía sacar un músico de tales estrofas? ¿Cómo iban a servirle éstas de inspiración? Ello — a falta de otras causas psicológicas relacionadas con la biografía del autor, que nosotros no podemos precisar, por carecer de antecedentes que fijen la antigüedad de *Amante fatiga* — explica el escaso interés artístico de este «Duo humano», el cual, por cierto, puede ser considerado como una breve ópera de cámara para dos personajes.

Amante fatiga tiene los siguientes números, todos ellos vaciados en modos morfológicos netamente italianos por su estructura:

«Estribillo.» Grave. En estilo imitado. Lo cantan los dos personajes, ya alternativa, ya simultáneamente.



Portada de un "Duo humano" compuesto por Don José de Torres y Martínez Bravo.



Una plana del "Duo humano" titulado "Amante fatiga", compuesto por Don José de Torres y Martínez Bravo.

«Andante», por el zagal.

«Rezitado», por la zagala. Seis compases que enlazan con un

«Area» *(sic,* por «Aria»), sin indicación de tiempo, desplegando un gran lujo de vocalizaciones, las cuales son recogidas e imitadas por el violín.

«Rezitado», por el zagal. Siete compases que enlazan con un

«Area», sin indicación de tiempo. En este número, la melodía cantable es casi siempre silábica; sin embargo, prodiga en algún momento exuberantes melismas sobre alguna letra vocal.

«Rezitado», algo más extenso, de la zagala, que enlaza con una

«Tonada», para la cual se requiere una ejecución «Despaz°» (es decir, «Despacio»), repitiendo aquí los violines, en «eco», algunos diseños de la melodía vocal.

«Recitado» de tres compases y medio.

«Andante», cantado por la zagala, en el cual enmudecen los violines y sólo acompaña el clave.

«Area», por el zagal, con acompañamiento de clave y violines.

«Rezitado», por el zagal. Cuatro compases que enlazan con un

«Area», donde los dos violines tocan «unisonus» *(sic)*.

«Rezitado» a dúo que enlaza con una nueva «Area».

«Rezitado», en el que las dos voces comienzan dialogando, y después cantan simultáneamente en terceras. Este número enlaza con

«Area a duo», donde las voces también cantan simultáneamente, y con predilección, en líneas paralelas, prodigando los intervalos de terceras.

Al pie de la última página se lee la palabra *Finis.*

La participación que en esta obra tuviera el clave con su bajo cifrado puede fijarse de un modo concreto ateniéndose a las mencionadas *Reglas generales de acompañar.*

* * *

Una vez vistas algunas obras de Torres, como compositor y como didáctico, hablemos aquí de otras que lo muestran como zarzuelista y como editor.

En papeles sueltos, incompletos por desgracia, guarda el Palacio de Liria varias producciones estampadas en la «Imprenta de Música» de Torres. He aquí su enumeración:

Zarzuela intitulada, / El Imposible mayor, / En Amor le vence Amor. / Yo no puedo, &c. / Don Joseph de Torres. / Con privilegio / En Madrid. / En la imprenta de MUSICA / 6. Papeles / Num. 621.

Unicamente se conserva de esta obra una parte, la del «3. Papel», que menciona el primer verso de la letra («No apacible adorado, &c.»).

Duo de la Comedia / intitulada, / con Musica, y por amor. / Rinda el Mar &c. / D. Antonio Literes. / Con Privilegio / en Madrid. / En la Imprenta de MUSICA. / 3 papeles. / Num. 555.

De esta obra sólo existe una parte, la del «3. Papel», encabezada con la frase «Acompañamiento a Duo», que consta de «Estrivillo» («Rinda el mar, &c.» *(sic)*, y «Coplas» («A mi por pintura, &c.» *(sic)*.

Antonio Literes compartió con Sebastián Durón la supremacía musical bajo el reinado de Carlos II. Fué Literes organista de la Capilla Real. Cuando el incendio del Palacio Real destruyó las obras existentes en la mencionada Capilla, recibió el encargo de formar un repertorio, con el concurso de Nebra, y de reconstruir aquel que se había salvado parcialmente. Además de su música religiosa, de la que se pueden ver muestras

en la *Lira Sacrohispana*, de D. Hilarión Eslava, produjo música teatral: la zarzuela *Acis y Galatea*, de la que se puede ver un número en la mencionada publicación de Mitjana; la zarzuela *Júpiter y Danae*, y la «ópera armonica al estilo italiano» titulada *Los Elementos*, ambas en manuscritos, que posee nuestra Biblioteca Nacional.

El P. Feijóo, severo al juzgar los compositores de la decadencia que sucedió a nuestro Siglo de Oro musical, elogiaba a Literes, llamándole «compositor de primer orden, y acaso el único que ha sabido juntar toda la majestad y dulzura de la música antigua con el bullicio de la moderna», y de él dijo también que era «compositor de numen original, pues en todas sus obras resplandece un carácter de dulzura elevada, propia de su genio, y que no abandona aun en los asuntos amatorios y profanos; de suerte que en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza que sólo se entiende con la parte superior del alma, y de tal modo despierta la ternura que deja dormida la lascivia».

Son escasas las noticias biográficas sobre Literes, ignorándose hasta el lugar y fecha de su nacimiento.

Hay además las siguientes partes sueltas de obras cuya identificación es díficil de emprender mientras no se hallen nuevos datos complementarios en otras bibliotecas, suponiendo que se conserven aún:

«2. Papel» de un «Area» cantada por «Anibal».

Su letra dice textualmente:

Quien si cuando nunca fué,
porque viendo Cielos yo,
es que ciego en ti no sé,
donde pueda yo porque,
te dixera, pero no.

Un pliego perteneciente a la precitada obra.

Consta de dos folios apaisados. Uno de estos folios presenta, con el título «Area» *(sic,* por «Aria»), en la que sólo se mencionan las palabras «Quien si cuando, &c.», una parte melódica, donde la frase musical aparece entrecortada sistemáticamente por silencios, sin indicar el instrumento que la debía tocar. El otro folio va encabezado con las expresiones «Violín primero» y «1. Papel». A la izquierda del primer pentagrama dice «Area». Debajo de sus primeras notas reproduce las primeras palabras del respectivo texto, que son: «Yo lo diga, &c.», y debajo de las postreras consigna: «Recitado Tacet.»

Otro pliego perteneciente a la precitada obra.

Tiene otros dos folios, ambos referentes al «Acompañamiento», o bajo continuo, uno de los cuales corresponde al «Aria» «Yo lo diga» y el otro al «Recitado» de

que se hacía mención en el papel de «Violín primero». El texto musical de este recitado aparece aquí reproducido íntegramente como guión, para que el «acompañamiento» pudiera dar los acordes en el momento oportuno. Del texto literario sólo se reproducen las palabras iniciales: «Ya el sitial eminente, &c.»

2. Papel de un dúo cantado por Júpiter y Juno.

Los dos citados personajes dialogan del siguiente modo:

Juno — ¿Qué es esto? ¿Quién al aire
tan tristes quejas vierte?
Júpiter — Ay, Juno, esposa amada.
¿Quién vive de lo propio de que muere?
¿Quién, Jove, dueño mío,
te hirió tan mortalmente?
Juno — Un cruel; un tirano,
de quien ser inmortal no me defiende.

La otra hoja del mismo pliego contiene un «Recitado» de Juno, sin acompañamiento, con la letra que se reproduce aquí:

Cantada humana, Acompañamiento.

1. Papel.

Recitado.

M

Uſico Ruyſeñor, &c.

voz.

Aria vivo.

D

Ilie à el amor, &c.

voz.

Composición estampada en la Imprenta de Música que a principios del siglo XVIII tenía en Madrid el compositor Don José de Torres y Martinez Bravo.

Danae, cuya belleza
los cielos ha ofendido,
ruina será del reino en que ha nacido,
si en prisión de una oscura fortaleza,
su vida y su fineza
no vive recatada al fiero amago,
que de ella y de su patria será estrago,
y para hacer su libertad terrible
pendiendo vuestro bien de un imposible,
goce de su beldad quien tal pudiere,
que en oro la sustancia convirtiere
de aquella nube opaca,
que sólo el Cielo así su ceño aplaca.

Otro pliego perteneciente a esta misma obra.

Tiene dos folios con las partes de bajo continuo, aunque no se declara, pues sólo aparece en una de las hojas la expresión «2. Papel». Uno de esos folios contiene, bajo el epígrafe «Recitado», la parte musical que el cantante decía con las palabras «Danae, cuya belleza», con su correspondiente bajo continuo. El otro folio lleva el epígrafe «Area», y es un bajo glosado de la que comenzaba con los versos: «Quien quisiere, &c.», según expresa.

Otro pliego de una «Cantada humana», cuyo título no figura.

Contiene el «Acompañamiento» *(sic)* de dos «recitados» y un «Aria vivo» de la misma. Uno de esos «recitados» comienza con las palabras: «Dile más, &c.» El otro principia con la palabra «Músico ruiseñor, &c.», y enlaza con la expresada «Aria», cuyo comienzo era «Dile a el amor, &c.» Este «Acompañamiento» es un «bajo numerado», lo que facilitaba la armonización al «maestro al clave».

Todos esos textos literarios han sido transcritos en ortografía moderna.

II

DOS PRODUCTORES DE MÚSICA TEATRAL: DON VICENTE MARTÍN Y DON GUILLERMO FERRER

Dos productores de música teatral brillaron en la segunda mitad del siglo XVIII. El uno, en tierras extranjeras, cultivando la ópera con sello italiano del más puro estilo; el otro, en Madrid, produciendo tonadillas con espíritu nacional de la mejor ley. La popularidad de aquél se extendió por todo el mundo musical y sus producciones lograron la veneración de músicos insignes; la popularidad de éste irradió tan sólo en su país, sin que traspasase nunca las natales fronteras. Uno y otro, sin embargo, vieron palidecer rápidamente su renombre, y hoy están olvidados de todo el mundo filarmónico salvo de los historiadores. Llamábase el primero D. Vicente Martín y Soler, y el segundo, D. Guillermo Ferrer. Hállanse ambos representados hoy con sendas obras manuscritas en el Palacio de Liria.

MARTIN (VICENZO). *Dammi la cara mano.* SEXTETO. TEATRO VALLE. 1788. (PARTITURA.)

Esta es la obra que la Casa de Alba conserva del mencionado compositor, cuya biografía puede resumirse así:

Martín y Soler, conocido en Italia bajo la denominación «Martini lo Spagnuolo», nació en Valencia el año 1754 y falleció en San Petersburgo el año 1806. Hizo sus estudios en la ciudad natal, pasando bien pronto a Alicante, donde actuó como organista. Impulsado por su deseo de producir óperas, vino a Madrid, en donde un cantante le alentó para que compusiese arias, a fin de intercalarlas en las óperas ajenas, como era usual a la sazón. El gran éxito alcanzado con estos ensayos le decidió a dejar España por Italia. Aquí se instaló Martín en 1780, escribiendo aquel mismo año su ópera *Ipermestra*, con letra de Metastasio. En 1781 estrenaba con acogida excelente una *Ifigenia in Aulide*, que pudo resistir la comparación con las óperas escritas anteriormente—sobre el mismo libreto de Zeno—por Domenico Scarlatti, Caldara, Porpora, Traetta, Majo, Guglielmi, Jommelli y algunos músicos más. A partir de entonces, siguió su carrera de compositor dramático, estrenando nuevas producciones en diversas ciudades italianas. Colocado entre sus colegas de aquel país a la altura de los mejores, no obstante la boga que a la sazón tenían Pai-

siello, Cimarosa y Guglielmi, se trasladó Martín a Viena, considerada entonces como la capital musical de nuestro continente, y logró un libreto del abate D'Aponte, el poeta de la Corte y colaborador literario de Mozart. Grandes éxitos obtuvo aquí el músico valenciano, y uno de ellos, señaladísimo, con *La cosa rara ossia Belleza ed Onesta*, ópera bufa en dos actos, inspirada en una comedia de nuestro Vélez de Guevara, aunque D'Aponte afirmó que para construir este libreto había adaptado una comedia de Calderón. Tal ópera le convirtió a Martín en ídolo de los aficionados vieneses, y aun el propio Mozart intercaló en su *Don Juan* un aria de *La cosa rara*, aunque, por otra parte, declaró, con gran agudeza, que dicha producción tendría efímero vivir, por faltarle las sólidas cualidades que dan valor permanente a las creaciones artísticas. Estaba en lo cierto el músico salzburgués al hacer tal vaticinio; pero entre tanto *La cosa rara* corría su camino triunfal, y ya en italiano, ya traducida a otros idiomas, se representaba con igual éxito en toda Europa, desde París hasta Copenhague.

Más tarde abandona Martín la Corte vienesa por la Corte rusa, pues le tentaron las brillantes proposiciones —dirección de la ópera imperial de San Petersburgo, para la cual escribiría nuevas partituras, con altísimos honorarios—que le hiciera la Emperatriz Catalina. Y allí obtuvo tantos laureles como antes en Austria y pri-

meramente en Italia, y el Emperador Pablo I le nombró Consejero privado. Pero su inspiración se iba agotando sensiblemente. Por otra parte, aquel teatro ruso sustituyó la ópera italiana por la francesa en 1801. Martín perdió su destino a la vez que su inspiración; se encontró sin reservas económicas que le permitiesen afrontar la nueva situación y se dedicó a dar lecciones para ganarse el sustento. Muy pocos años después, el 30 de enero de 1806, fallecía en aquella capital tan alejada de la población que le viera nacer, después de haber pasado sus últimos tiempos en un estado colindante con la miseria.

En la Biblioteca Municipal de Madrid se conservan, manuscritas, las partituras de tres obras firmadas por este compositor valenciano, a saber: las óperas *La cosa rara* e *Il burbero de buen core* y la zarzuela *La Madrileña o Tutor burlado.*

* * *

La obra de Guillermo Ferrer que se guarda en el Palacio de Liria lleva en su portada el siguiente título:

Aria / D'Acheronte / Con VV.^s, Oboe, Viole, Fagotti, Corni, é Basso. / Dedicada al Exmo Sr Duque de Liria. / Por Dn Guillermo Ferrer. / Mtro. de S. E.^a / Año de 1791.

Esta composición está dispuesta en partitura con el siguiente orden descendente: *Violini* (dos pentagramas), *Oboe* (dos pentagramas), *Corni in Befe* (dos pentagramas), *Viole* (un pentagrama), *Fagotti* (dos instrumentos en un solo pentagrama), *Voce* (en clave de *fa* en cuarta) y *Basso* (un pentagrama). Escrita en tiempo *All.° Maestoso* y compás de compasillo, es de tipo marcadamente italianizante, con abundancia de síncopas y de imitaciones en eco y con marcada tendencia al expresivismo. La parte vocal se mueve dentro de un gran ámbito sonoro, y si con frecuencia marcha diatónicamente, a veces se la ve dar saltos no sólo de octava, sino de décima y hasta de undécima.

La poesía utilizada por Ferrer para esta composición es la siguiente:

D'Acheronte sull' orride sponde
par mi udir della figlia la voce
che confusa dall' avre e dall' onde
più funesta mi piomba sul cor,
ferma il passo bell' ombra adorata
a momenti ancor io sarò teco
ah! portata dall' onda e dall' eco
sia la voce del tuo genitor.

Además de la partitura, se conservan las particellas correspondientes, todo en caligrafía clara y esmeradísima.

Guillermo Ferrer, cual numerosísimos artistas del siglo XVIII, alcanzó popularidad tan extraordinaria como efímera, y de él se tiene hoy menguadísima información biográfica. Cultivó la música escénica, descollando como tonadillero con una obra titulada *El remedo del gato*, representada en Madrid hacia 1776, que se mantuvo largo tiempo en el repertorio merced a un número inserto por Pedrell en su *Cancionero Musical Popular Español* y por Mitjana en *La Musique en Espagne*. También compuso la música de otras obras escénicas, cuyos manuscritos se conservan en la Biblioteca Municipal de Madrid, descollando entre ellas el «Saynete Nuebo» *Los Tres Sacristanes*, el cual ha pasado inadvertido hasta ahora a los historiadores, no obstante su interés desde el doble punto de vista de la forma y del material organográfico. Esta producción contiene un triple *Villancico*, en el que intervienen tres «coros», como reza la partitura, aunque cada coro estaba formado por un solista y un grupo de otros tres o cuatro cantantes, cuyos nombres se mencionan en el manuscrito musical, siendo aquellos solistas Coronado, Ramos y el popularísimo actor Garrido. El primer coro cantaba en el «aposento» acompañado del «órgano»; el segundo, en el «tabladillo», acompañado de «bajones solos», y el tercero, en el «theatro»,



Portada de "Acheronte", aria escrita por Don Guillermo Ferrer.

dol.
dol.
rinf.
P: rinf. P:
P:
rinf.
ah portata dall' onda e dall' eco
Si a la voce del
ff:

Una plana de la partitura de "Acheronte", compuesta por Don Guillermo Ferrer.

es decir, la escena, acompañado de la orquesta del coliseo. Tratábase, en suma, de disputarse tres sacristanes, cada uno con un villancico, el premio, consistente en un cochino, que el alcalde del lugar había ofrecido a aquel de los tres «que aventajase en el tono y en la letra». Y aquella sucesión de villancicos constituye la realización del anunciado concurso. Como se ve, aunque de un modo tosco — pues a la sazón no se podían pedir primores ni excelsitudes a nuestro Teatro, y menos a obras menores, como lo era ese sainete—la producción escrita por Ferrer, o por «ferer», como se consigna en la parte musical, evoca en nuestro siglo el doble recuerdo wagneriano de *Los Maestros Cantores* y de *Parsifal*. No será inoportuno, por el interés organográfico que ofrece dicho sainete, informar sobre otros aspectos suyos. Uno de sus coros, para hombres, va precedido de la indicación: «Salen de mozos de lugar Alfonso, Valenzuela, González, Paco, Ferrer y Huerta, con rabeles y flautillas o matracas cantando.» Otro de sus coros, para mujeres, se encabeza con la declaración: «Salen de mozas de lugar con Panderos y Zambombas, y Panderetas las S.ras Perez, Rosini *(sic)*, Rosa y Orozco. Can.n *(sic*, abreviatura de «Cantan»).» Más adelante se lee: «Sale Ruano de Viejo, con un gran tambor», y después, en un cambio de escena, advierte el libro: «Se descubre la plaza. Suena el clarín y tambor.» A esta producción saineteril he dedicado un análisis más extenso

en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid.*

También compuso Guillermo Ferrer una *Sinfonía* para orquesta, ejecutada en el primero de los Diez Conciertos Espirituales celebrados en Madrid durante la cuaresma de 1790. El contraste entre la música de sus tonadillas y la que puso al *Aria d'Acheronte* revela la flexibilidad de su talento, el cual se hallaba robustecido por una sólida instrucción musical.

Nos ha sido imposible averiguar el lugar y fecha de su nacimiento y defunción, así como las épocas en que comenzó y abandonó sus funciones como maestro del Duque de Liria. Asimismo desconocemos la tarea que a Guillermo Ferrer le había impuesto este cargo, aunque es de suponer que actuase como violinista, pues desempeñaba esta tarea en los teatros de Madrid.

III

DOS TONADILLEROS NOTABLES: DON ANTONIO GUERRERO Y DON BLAS DE LASERNA

Ya es sabido que la tonadilla se cultivó en España durante la segunda mitad del siglo XVIII, como intermedio lírico de las representaciones declamadas: comedias, dramas, tragedias, etc.; y que entre los nombres que ilustran este género tan peculiar, tan efímero por su vida y tan interesante para el folklorista, figuran D. Antonio Guerrero y D. Luis Misón, en la primera época, o sea la de los albores de la tonadilla, y D. Blas de Laserna y D. Pablo Esteve en la de su apogeo y decadencia, figurando además varios compositores que de un modo más o menos perseverante cultivaron el mismo género: Rosales, Ferrer, Bustos, Moral, León, Manuel García — el hermano de las cantantes María Malibrán y Paulina Viardot — y otros.

Alejado el mundo elegante a la sazón de estas manifestaciones populares, donde con harta frecuencia se satirizaban las compañías de «trufaldines», o cantantes de ópera, y las «tarariras» de las arias, es natural que aquel repertorio no tuviese fácil acogida en los hogares

próceres, aunque algunos de sus creadores fuesen admitidos como músicos de cámara en las «academias» o sesiones musicales de varios magnates ilustres.

La Casa de Alba, tan rica bajo otros aspectos de la producción musical, sólo conserva obras de dos tonadilleros, que son los enunciados en el epígrafe de este capítulo. La correspondiente a Guerrero, aunque de índole teatral, no pertenece a ninguna tonadilla. Las de Laserna, tomadas a composiciones de este tipo, ocultan su origen y procedencia, adoptando un rótulo genérico.

* * *

Como la ocasión es propicia, me ocuparé aquí extensamente de D. Antonio Guerrero, rehabilitando su memoria, porque si bien este compositor es mucho menos grande que el polifonista del mismo apellido Francisco Guerrero, cuyas obras religiosas causaron el asombro general en el siglo XVI, tiene méritos sobrados para que se le recuerde hoy con estima.

Don Antonio Guerrero se caracterizó por su fecundidad como productor. Desde el año 1733 se lo ve figurar en las compañías de los «corrales» o coliseos madrileños, siendo guitarrista y compositor titular en el del Príncipe, y desempeñó esas tareas hasta 1766, año en que falleció casi octogenario. Era hermano del famoso actor y escritor Manuel, y estuvo casado tres veces.

D. Antonio Guerrero no conocía la técnica tan hondamente como D. Luis Misón, que vino a ser más tarde su rival; pero poseía un excelente instinto. Por otra parte, recogía con gran frecuencia las melodías populares para llevarlas al pentagrama sin alteraciones sensibles.

No acaban aquí los méritos de D. Antonio Guerrero, pues él había producido tonadillas algunos años antes de aquel en que tradicionalmente, y basándose en el testimonio de una publicación madrileña de fines del siglo XVIII, se supone creado este género por D. Luis Misón.

Las producciones manuscritas de D. Antonio Guerrero que conserva la Biblioteca Municipal rebasan la cifra de 120. Figuran entre ellas más de 40 comedias, tonadillas, loas, entremeses y sainetes, y se incluyen entre estos últimos diversas tonadillas que, por no formar cuerpo aparte, han pasado inadvertidas hasta ahora. El examen de las mismas, con las correspondientes rectificaciones históricas que ello impone, será objeto de un trabajo inédito que espero dar pronto a la luz.

A las noticias antecedentes puedo sumar algunos datos que he recogido revisando los fondos musicales de la Biblioteca Municipal, y que por la misma espontaneidad con que los consignaron sus autores anónimos — sin sospechar, al borrajearlos sobre las partituras de obras condenadas a existencia bien efímera,

que pudieran tener algún día valor como testimonios históricos — ofrecen interés y crédito bastantes para reconstruir algunos aspectos de aquel músico. Algunas veces italianizó Guerrero su apellido en la forma más elemental, es decir, trocando en *ini* la *o* de su apellido, y aparece bajo el nombre «Sig. Antonio Guerrerini» en las portadas de varias obras. Tal sucede, por ejemplo, en la música que puso, en 1752, a la comedia *El lucero de Castilla y privado perseguido;* pero por debajo, y con letra de otro amanuense, figura tres veces escrito el nombre del autor, y cada vez con ortografía distinta, que revela, por una parte, exiguos conocimientos gramaticales, y por otra el deseo de restablecer la verdad. Allí se lee, en efecto: «Antonio Guererro», «Antonio Gerero» y «Antonio Guerrero». Otra comedia del año 1756, rotulada *El yerro del encantado*, califica al propio Guerrero—que le puso música—de «primer tonto de la lotería y guitarista *(sic)* de Sevilla», y añade, por cierto, con referencia a la actriz Nicolasa Palomero, que es «la más pícara de la compañía». Curiosos son, por otra parte, los versos que un vate anónimo escribió al dorso de la portada de «Voz y Vaxo con violines para el vayle nuevo Seyntitula *La Novia Para otro*», con música del «Sig.r Antonio Guerrero» (año 1753). Son dos décimas, a dos columnas, y una de ellas incompleta, donde se revela el concepto que este músico mereció a varios contemporáneos con quienes se hallaba en trato más

frecuente sin duda, y aluden a un suceso del que no hay noticia, al menos que yo sepa, pero que se puede reconstruir, a juzgar por el contenido de esas poesías. La primera, desprovista del final, tal vez porque el autor anónimo no halló el consonante con la presteza requerida, dice:

Antón, ten paciencia, ten
de aquestos malos borrones
que en aquestos papelones
hoy mal escritos se ven.
No los harás tú tan bien,
aunque tan malos los miras,
pues son tus rasgos mentiras
de mal pergeño, insonantes.
Adivina estos sonantes
de que...

Sin duda se quejó Guerrero de algún copista y le contestaron con esta décima. Grande, muy grande, debió de ser la ira de Guerrero al leerla, y quizás amenazó de muerte a su autor, como parece indicarlo la otra décima, donde se resume lo que podríamos denominar segundo capítulo de la referida anécdota, y cuyo texto reza así:

Antón, mira estos borrones.
Ten paciencia por tu vida.
No quieras ser homicida
por unas malas canciones.

Si guardas los papelones
en tan fiero frenesí,
diremos: «¡Pobre de ti!
¡Déjate esa demasía,
que es bueno el punto en poesía
y en la música e la mi!»

Para completar estas noticias, hasta hoy inéditas, añadiré que la portada referida contiene algunas expresiones groseras, insultantes e indignas de ser transcritas en la presente obra, y que además consigna el nombre «Don Palestre, alias Bul», con que tal vez era conocido burlonamente D. Antonio Guerrero a la sazón.

La obra de este compositor que hoy conserva el Palacio de Liria dice en su portada:

SEGUIDILLAS EN EL AUTTO EL DIABLO MUDO. DE GUERRERO.

Este número está escrito, para voz, violines y bajo, en partes sueltas, y tiene la siguiente letra:

Ya viene la Colindres
puesta de jarras
a dar a su consorte
dos mil patadas.

Al consultar en la Biblioteca Municipal los antecedentes musicales que pudieran exitir acerca de esta obra, he repasado una copia manuscrita del referido

«Autto sacramental alegórico» de D. Pedro Calderón de la Barca, cuyas censuras y aprobación se efectuaron entre el 3 y 5 de junio de 1751. Este libreto declara que fué puesto en música por «Guerrera» *(sic*, en vez de «Guerrero») y que volvió a representarse en 1757.

Ya es sabido el realce que alcanzaron los autos sacramentales, merced a Calderón, y los abusos que se introdujeron en las representaciones de esta clase de obras, lo cual motivó que se las prohibiese en 1765. La titulada *El diablo mudo* tiene los siguientes personajes: el Hombre, el Demonio, el Apetito, el Conocimiento, el Amor (que viste de peregrino), la Naturaleza Divina, la Naturaleza Humana, la Penitencia, el Judaísmo, la Gentilidad, los Angeles, la Fe y Músicos. Varias veces se intercalaba el canto con la declamación, y además hay indicaciones concretas de carácter puramente instrumental, a saber: «Con esta última repetición suenan las chirimías...»; «Tocan las chirimías y llegan los dos al tablado...»; «Se van el peregrino y las dos Naturalezas con majestad de aparato y música»; «Tocan las chirimías y, cerrándose los carros, se da fin al autto». Además, en dicha versión manuscrita encabézanse con la palabra *Area (sic*, por *aria)* los versos:

Tiernas flores, dulces aves,
arroyuelos, mansos vientos
inspirad nuestros acentos,
ya sonoros, ya suaves...

y hay, por añadidura, una referencia a la descripción musical del terremoto.

La Biblioteca Municipal no posee la música puesta por Guerrero a dicho *autto*. Cabe suponer, por tanto, que del mismo sólo se conservan—y en el Palacio de Liria precisamente—las susodichas seguidillas, las cuales debían de constituir un apéndice.

* * *

Don Blas de Laserna está considerado como el último tonadillero. Nació en Corella (Navarra) el 4 de febrero de 1751 y murió en Madrid el 8 de agosto de 1816. Produjo mucha música teatral, en la que figuran óperas, zarzuelas, sainetes, y tonadillas, escribiendo él mismo los libretos para buen número de estas últimas obras. Aparte de su fecundidad como compositor—manifestada por el hecho de que sólo el número de sus tonadillas se aproximaba al medio millar—, se dedicó a la enseñanza, asistió en calidad de ejecutante a los conciertos de la aristocracia y a las capillas religiosas, y aun buscaba sobresueldos como copista y vendedor de música, ya propia, ya ajena. A pesar de todo, Laserna murió pobre, y su obra, tan popular antes, cayó bien pronto en el olvido.

Merece ser leída una extensa y documentada biografía de este músico, trazada por el bibliotecario del

Conservatorio, D. Julio Gómez, e inserta en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, la cual concluye con un católogo detalladísimo de la producción musical firmada por dicho tonadillero. En la misma *Revista* publicó también el autor del presente libro varios artículos dedicados a Laserna: en el titulado «Una batalla musical Inédita. El asalto de Galera», lo describe como autor de una curiosísima «escena muda» o pantomima musical; en «El patriotismo musical del compositor Laserna. Aragón restaurado», lo presenta como autor de música para comedias, y en el titulado «Bajo el imperio de la tonadilla. La fiesta de San Isidro», lo muestra como productor de ese género de composiciones teatrales. También habló de él y de su casticismo ibero en el artículo que la misma *Revista* publicó bajo el epígrafe «El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla», y publicó un bello «polo» de Laserna, hasta entonces inédito, en la revista madrileña *Hispania*.

Don Blas de Laserna está representado en la Biblioteca del Palacio de Liria con las siguientes obras, manuscritas todas ellas, y las del primer grupo autógrafas:

6 Seguidillas Boleras de Laserna.
Seguidillas boleras. Año de 1790, de el S.r Laserna.

Indiscutiblemente, todos estos números pertenecieron a obras teatrales, y casi todos, si no todos ellos,

a tonadillas. Muy breves en cuanto a su longitud, se caracterizan por un casticismo de buena ley, si bien en algunos momentos el compositor no pudo esquivar ciertas influencias de la moda, impuestas por esa música de *tararira* que habían importado las compañías de *trufaldines*, según el curioso vocabulario a la sazón reinante, lleno por igual de ingenio espontáneo, intención satírica y sentido burlesco.

El número 6 tenía entonces un valor en cierto modo sacramental. Por grupos de seis se hacían tocatas, sonatas y otras composiciones. Aun bastantes años después sigue manteniéndose igual norma, y por compositores tan personales como Félix Mendelssohn, cuyas «Romanzas sin letra» aparecieron por grupos de seis. Y en las postrimerías del siglo XVIII se anunciaba en los periódicos madrileños la venta de obras musicales, figurando partidas cual la siguiente: «Colección quinta de seis boleras diferentes de las anteriores, a 9 reales.»

¿Fué una de esas colecciones la que hoy conserva el Palacio de Liria? Es de suponer que sí. ¿A qué obras pertenecían las boleras agrupadas por Laserna en el referido manuscrito? La primera de ellas, según he podido ver consultando los fondos existentes en la Biblioteca Municipal, había figurado en la «tonadilla a solo» *Juzgarlo todo al revés.*

A continuación reproducimos las letras de estas siete tonadillas firmadas por D. Blas de Laserna.

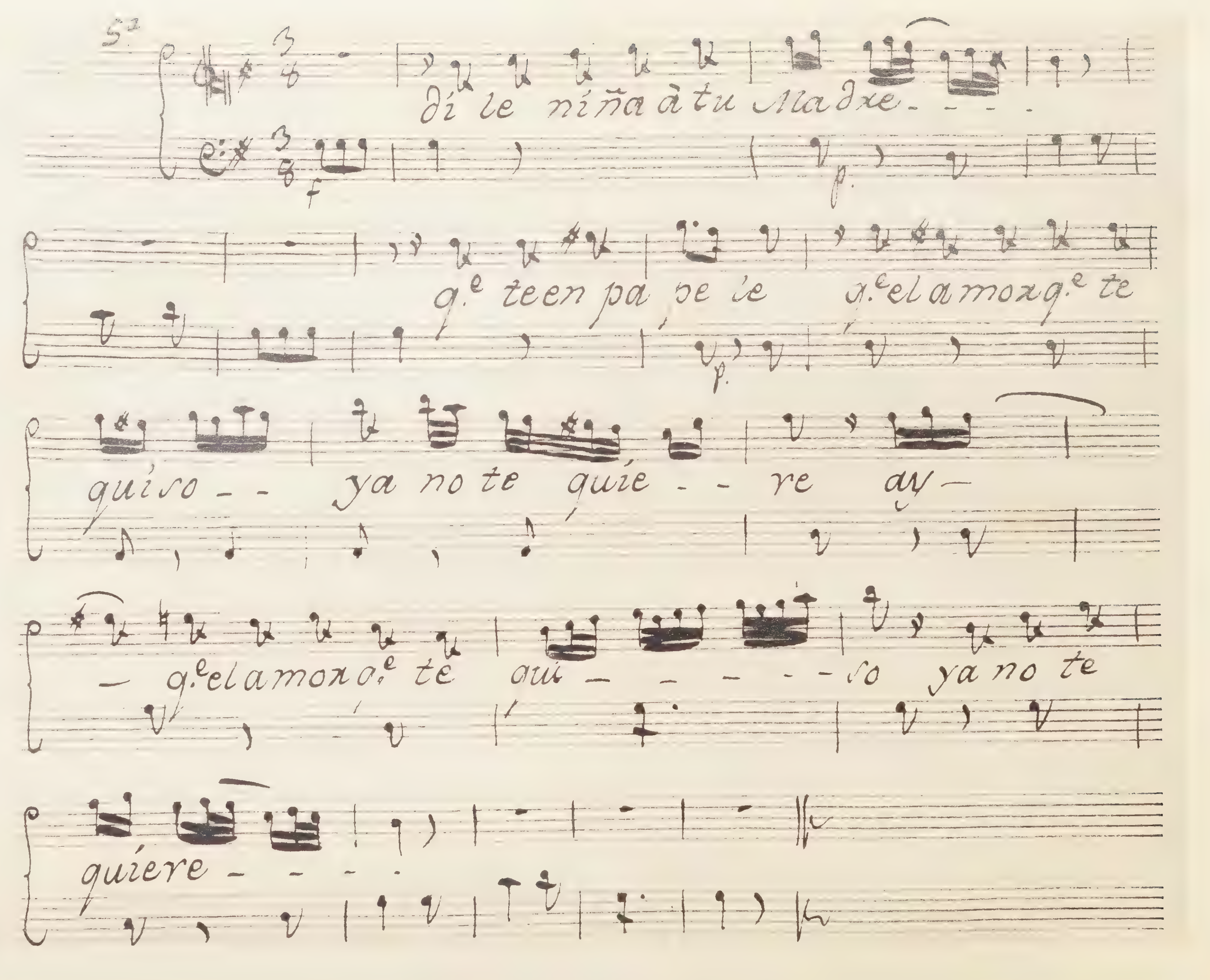
6

Seguidillas

Boleras

de Laserna

Portada autógrafa de Don Blas de Laserna.



Una Seguidilla bolera autógrafa, para voz y bajo, compuesta por Don Blas de Laserna.

El primer número de la colección 6 *Seguidillas Boleras* dice:

¿Hasta cuándo mortales,
con poco juicio,
juzgaréis que son malos
los torpes vicios?
Salerito del alma,
los torpes vicios.
Siga la idea,
por si acaso consigo
que aplauso tenga.
Salerito del alma,
que aplauso tenga.

Como se ve, el poeta escribió aquí una seguidilla con estribillo, interpolándose además — quizá por el mismo vate o más bien por el compositor, en el supuesto de que no fueran aquél y éste una misma persona —un verso heptasílabo, que constituía una fineza y que se repetía en el estribillo, manteniendo así el molde métrico de la música.

El segundo número dice:

Aunque yo al teatro
nunca he salido,
me presento sin sustos,
que en este sitio
y sin tardanza
pretendo dar principio
que y a mi tonada.

Bien claramente revela esta vulgar poesía que con ella se dió pie al músico para escribir la pieza inaugural de una tonadilla. Es curiosa la intercalación de la palabra *que*, repetida dos veces, con la cual se quiebran el sentido literario y la estructura métrica del verso, y que a buen seguro introdujo el compositor por propio impulso, a fin de poder conservar la línea melódica dictada por su numen.

El tercer número dice:

Si con celos me matan,
mato con celos;
que un clavo saca a otro,
según proverbio.

Por su breve longitud, sospecho que formaba el remate de una *copla*, que es así como designaban los tonadilleros ciertos números musicales algo extensos, donde solían entrar períodos de carácter distinto.

El número cuarto dice:

Si murmuran critique
lo que yo traigo,
que hagan lo que les digo,
que no lo que yo hago.

El quinto dice:

Dile, niña, a tu madre
que te empapele,
que el amor que te quiso
ya no te quiere.

El sexto y último del cuaderno dice:

Amores y dolores
quitan el sueño,
y como yo estoy libre,
toda me duermo.
¡Ay, tirana mía!,
que toda me duermo.

La composición, en cuya portada figura el año 1790, tiene la siguiente letra:

Divertida me tienes,
querido Paco,
y así espero que sigas
hablando claro.

En estas composiciones, como en las de todos nuestros tonadilleros, el respeto prosódico es nulo, sacrificándoselo a la conservación inmutable de una línea melódica preestablecida que el músico no quería retocar. Por eso, con cierta frecuencia, vemos inverosímiles acoplamientos de letra y música; y se truecan en palabras llanas, ante el oído, las que son agudas, o viceversa; y se acumula sobre una sola sílaba una larga sucesión de notas rápidas, mientras que en las siguientes sólo se pone una o dos notas, con grave detrimento del equilibrio que debe reinar en esa alianza de las dos Bellas Artes. Acostumbrados a tales licencias los pú-

blicos en la segunda mitad del siglo XVIII, es natural que los compositores las tomasen para ahorrar un esfuerzo, que, por otra parte, no se les podía exigir, dada la gran cantidad de producciones que estaban obligados a entregar por su cualidad de «funcionarios municipales» y los menguadísimos honorarios que les valían esas tareas.

A pesar de todo, Laserna, como su camarada coetáneo D. Pablo Esteve y Grimau, sabía imprimir un aspecto bien nacional a su música, y estas boleras constituyen documentos folklóricos indirectos. Por eso hemos de celebrar que se hallen en el Palacio de Liria. Y para cerrar en el presente libro lo relacionado con Laserna, recordaremos que se halla una información muy vasta sobre las *seguidillas boleras* en el prólogo de la obra firmada por el notario D. Iza Zamacola, bajo el seudónimo «Don Preciso», con el título *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, 1799 y 1816; dos volúmenes en 12.º).



Portada de una obra compuesta sobre temas populares por Don Pedro Albeniz.

CAPITULO VIII

LA MÚSICA DEL SIGLO XIX EN LA CASA DE ALBA

I

ROSSINI EN EL PALACIO DE LIRIA

De todos es sabido el afecto que Gioachinno Rossini — el creador de *Guillermo Tell*, *El barbero de Sevilla* y otras muchas óperas — sintió siempre por España, en donde había morado algún tiempo, y por nuestra música nacional. Sabido es también que precisamente para nuestro país, y a ruego del comisario Cruzada Varela, compuso su *Stabat Mater*. No es tan conocido que una cantata suya, titulada *L'Augurio felice*, fué escrita para celebrar las nupcias de dos nobles españoles, como se dirá más adelante, y que entre sus breves composiciones para canto existe una escrita de su puño y letra en el *Album* de doña Rosalía Ventimiglia y Moncada, Duquesa de Berwick y de Alba (*née* Princesa de Grammonti), bisabuela del actual Duque de Alba.

Un excelente amigo del compositor Rossini fué el

VI Duque de Berwick y XIV de Alba, y esposo de doña Rosalía, D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart y Stolberg, de quien el actual duque de Berwick y de Alba ha dicho en su discurso de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: «Su mayor elogio como entusiasta de las Bellas Artes está hecho con decir que por ellas arruinó su casa.» Don Carlos Miguel, en su admiración por aquel músico italiano, encargó al escultor español D. José Alvarez que hiciese un busto de Rossini, y ese busto puede verse hoy en el Palacio de Liria.

De la relación que entre el magnate y el compositor hubo, da fe una carta conservada en el Archivo del Palacio de Liria, la cual demuestra que el autor de *Guillermo Tell* se hallaba en Madrid el 17 de febrero de 1831.

Otra carta autógrafa de Rossini, que guarda hoy el mismo Archivo, es la dirigida a S. M. la Emperatriz Eugenia en 1859, cuyo contenido reproducimos a continuación respetando la ortografía:

Madame.

La bonté providentielle da votre Magesté m'enhardit a venir humblement solliciter auprés d'elle deux faveurs pour les quelles j'implore toute son indulgence.

La première est de vouloir bien agréer l'hommage d'un Ave Maria de ma composition qui sera trop honoré s'il lui est permis d'être entendu dans la chapelle de votre Magesté sous la direction de mon ami Auber.

La seconde faveur pour la qu'elle j'ose esperer la haute protection de votre Magesté est de venir en aide a un homme eminent dans l'art musical



JOSE ALVAREZ

Busto del compositor G. Rossini, hecho para el XIV Duque de Alba.

(Palacio de Liria.)

mon vieil ami Carafa. L'excellent docteur Connau doit faire connaitre a sa Magesté l'Empreur la distinction de son origine, les malheurs qu'il a eprouvés et les titres qu'il peut avoir a la munificence Imperiale. Votre bienveillante intercession assurera aupres de l'Empreur le succés de ma priere, j'en benirai votre Magesté qui me pardonnera d'avoir osé mettre en elle tout mon espoir.

Votre Magesté me permettra de lui offrir d'avance ainsi qu'a sa Magesté l'Empreur l'expression de ma vive reconnaissance et mes sentimens les plus respectueux avec les quels je suis de votre Magesté.

Madame

Le très humble serviteur

GIOACHINO ROSSINI.

Paris ce 14 Fevrier 1859.

A S. M. l'Imperatrice de Français.

La precedente carta constituye un generoso y delicado rasgo de nobleza que dice mucho en pro de Gioachinno Rossini, al solicitar protección para su colega el septuagenario operista Carafa, y hace oportuno trazar la silueta de este compositor, hoy olvidado.

Miguel Carafa, hijo del Príncipe de Colobrano, nació en Nápoles el año 1787. Desde temprana edad se dedicó a los estudios musicales, en su ciudad natal primero, y después en París, donde tuvo a Cherubini por maestro de contrapunto y fuga. Sin embargo, se dedicó a la carrera de las Armas. Después de haber sido oficial del Ejército napolitano, figura desde 1806 como ayudante de Murat, haciendo la campaña contra Rusia. No pudiendo vencer sus aficiones musicales, compuso

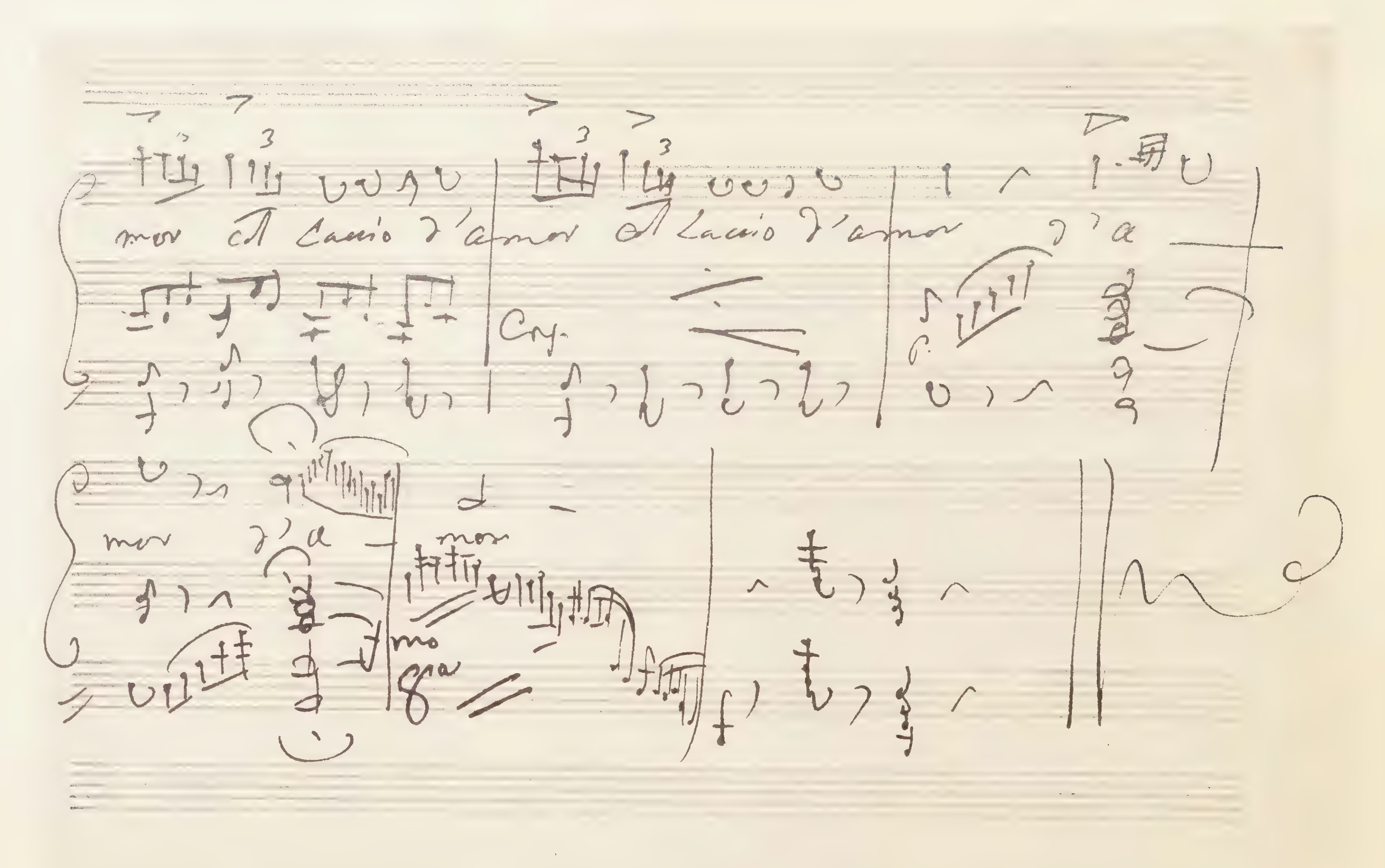
y estrenó, entre tanto, varias óperas en Nápoles, Milán y Venecia. En 1821 debuta como operista en París con *Juana de Arco*, y dos años después en Viena con *Abufar*, a la que siguen otras producciones. Establecido ya en la capital francesa el año 1827, continuó aquí su carrera de operista, siendo nombrado académico en 1837 y profesor de Composición en el Conservatorio parisién en 1840. También se dedicó a la creación de música religiosa, cantatas y otras obras de diverso carácter. El número de sus óperas se eleva a 36. El libreto de una de ellas, la titulada *Adele de Lusignano*, fué utilizado por nuestro compositor D. Ramón Carnicer para debutar como operista, y el estreno de esta producción nacional, celebrado en Barcelona el 15 de mayo de 1819, fué acogido con entusiasmo indescriptible. Miguel Carafa falleció en París el 26 de julio de 1872. Un primo suyo llamado Marzio-Gaetano Carafa habrá cultivado también la composición musical, después de terminar sus estudios literarios y filosóficos.
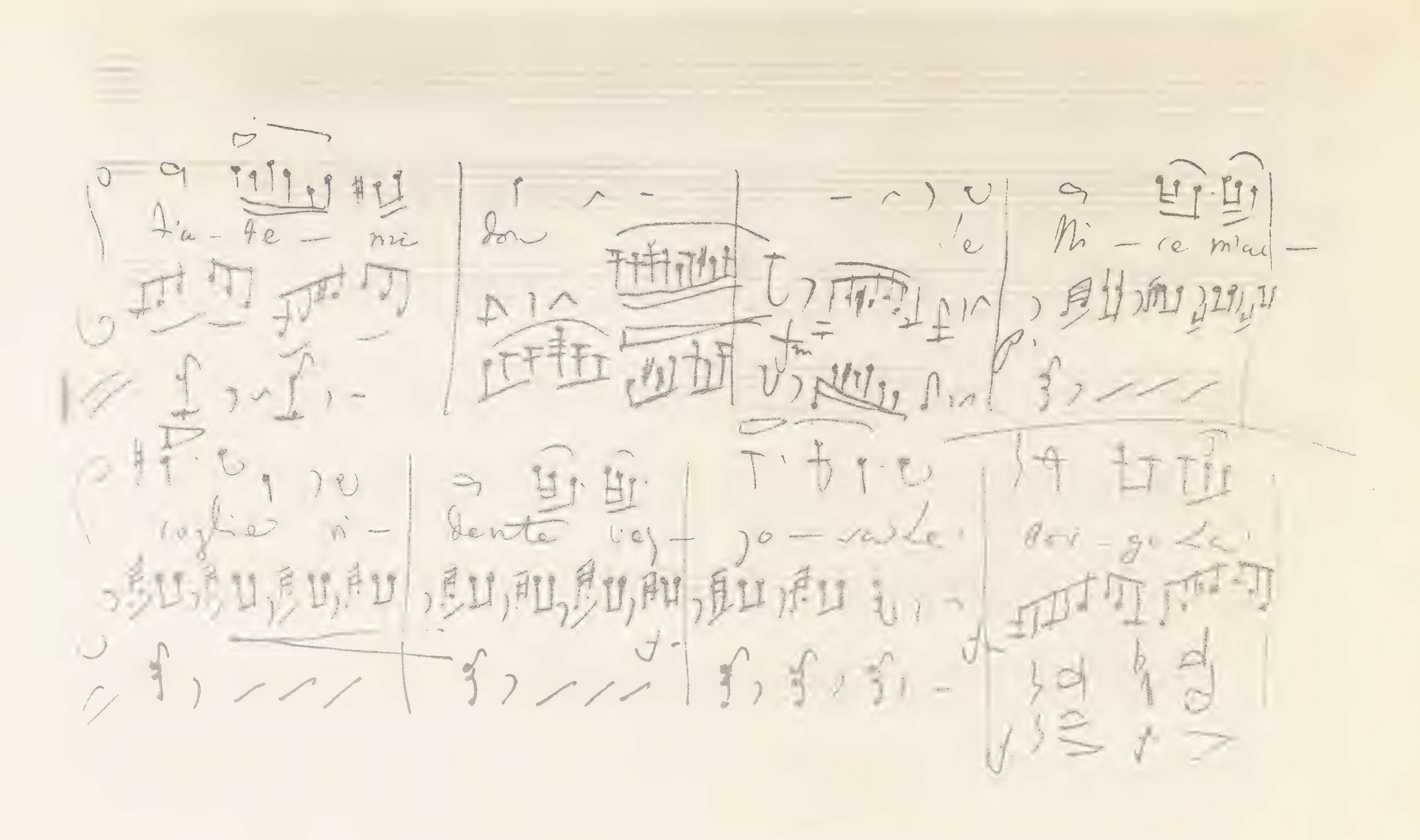
* * *

Si escultóricamente está representado Rossini en el Palacio de Liria por el busto que de él hiciera Alvarez, y psicológicamente lo está por la carta que acaba de leerse, musicalmente se le puede juzgar ahí por la canción autógrafa, sin título, que va incluída en el *Album*

Primera plana de la composición escrita por G. Rossini en el "Album" de la Duquesa de Berwick y de Alba Doña Rosalía Ventimiglia y Moncada.
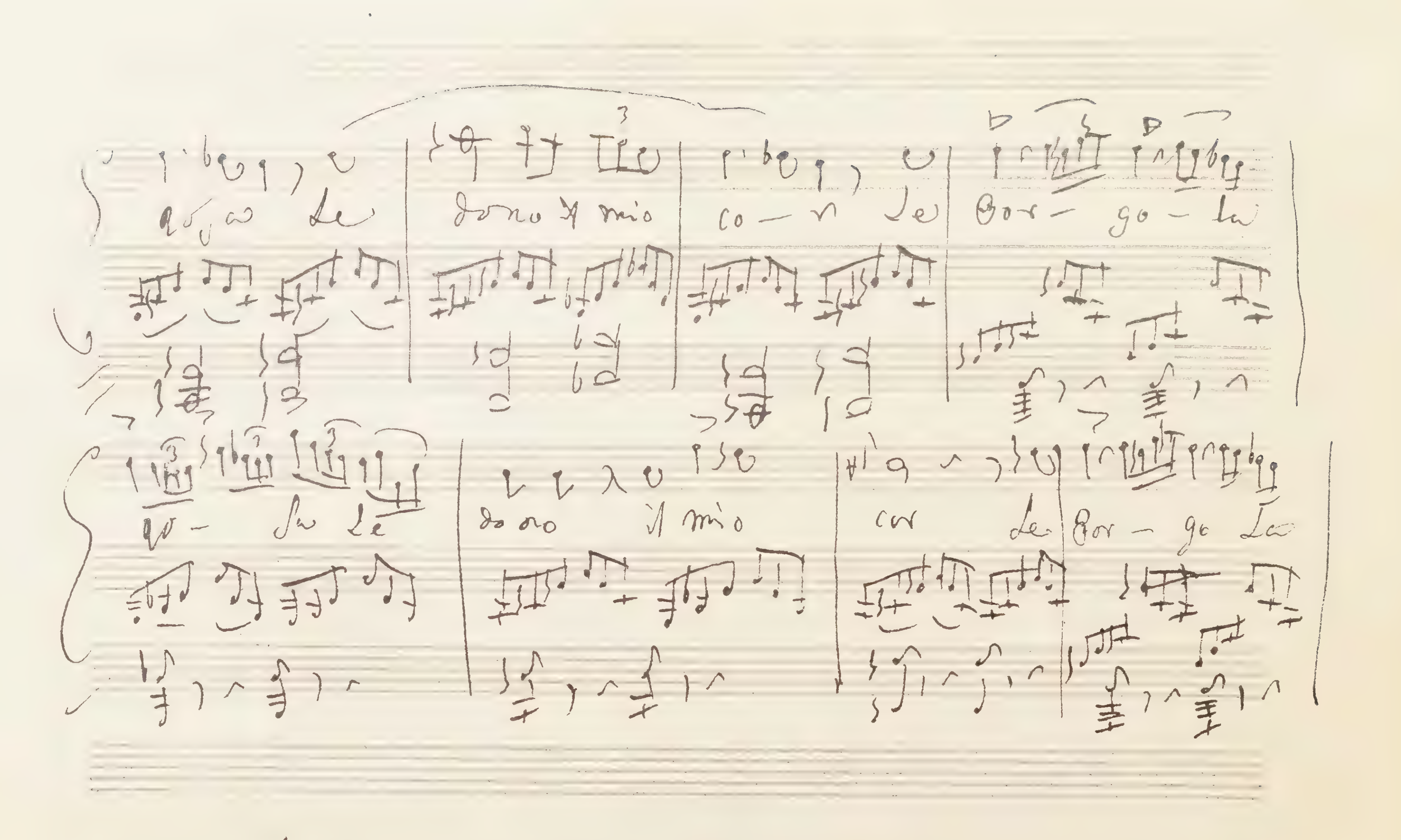
(*Palacio de Liria*).



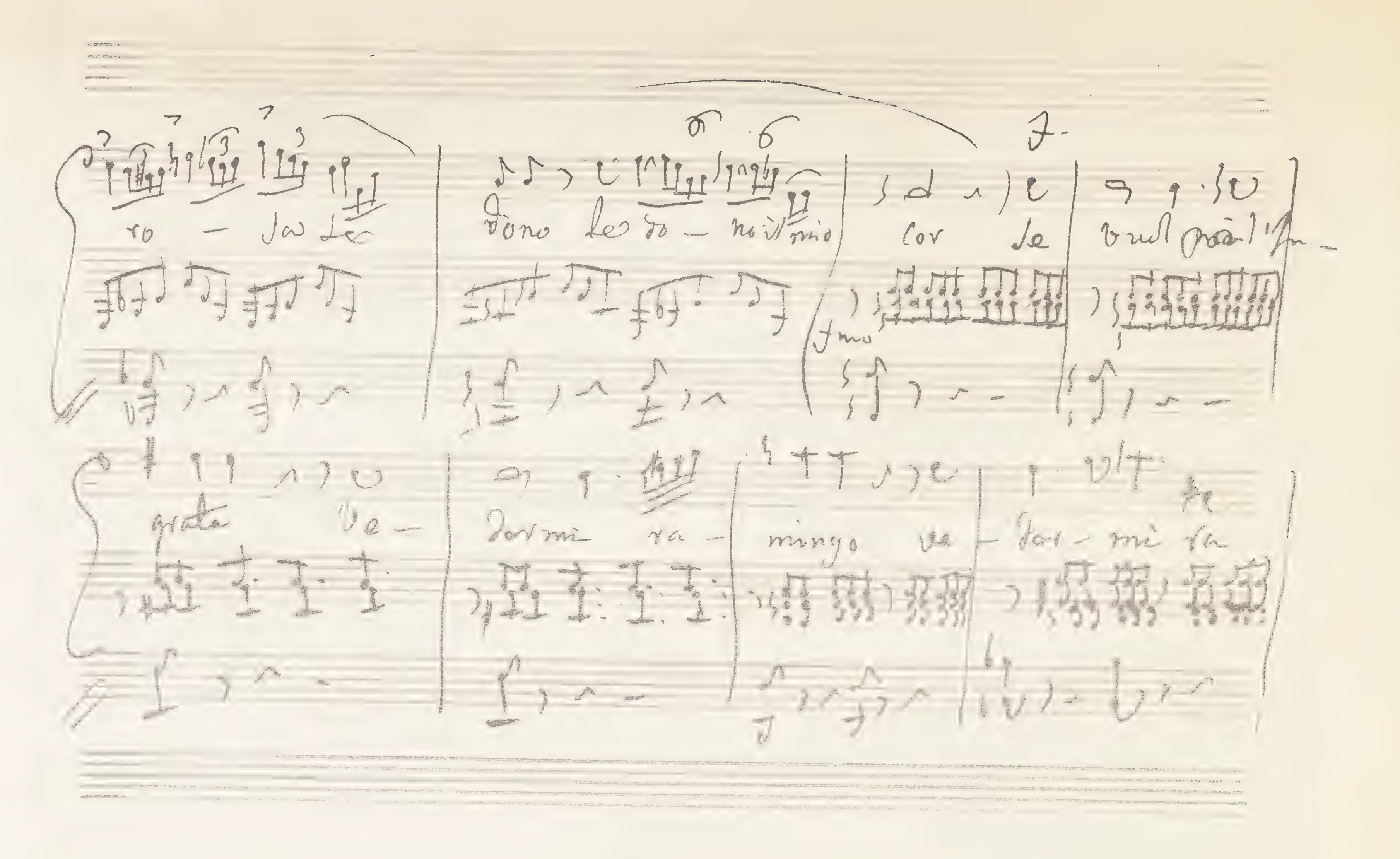
Segunda plana de la referida composición de Rossini.



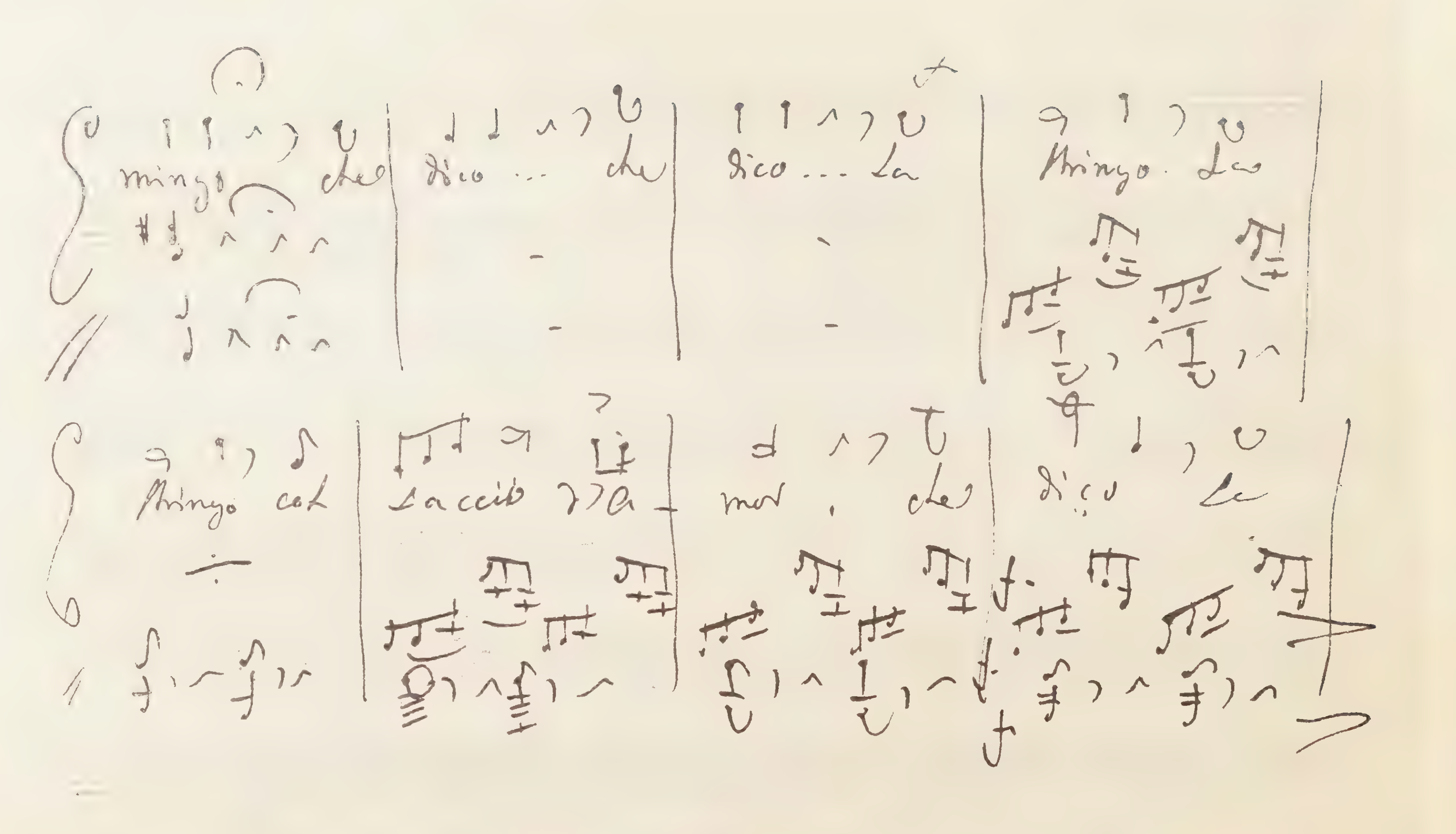
Tercera plana de la referida composición de Rossini.



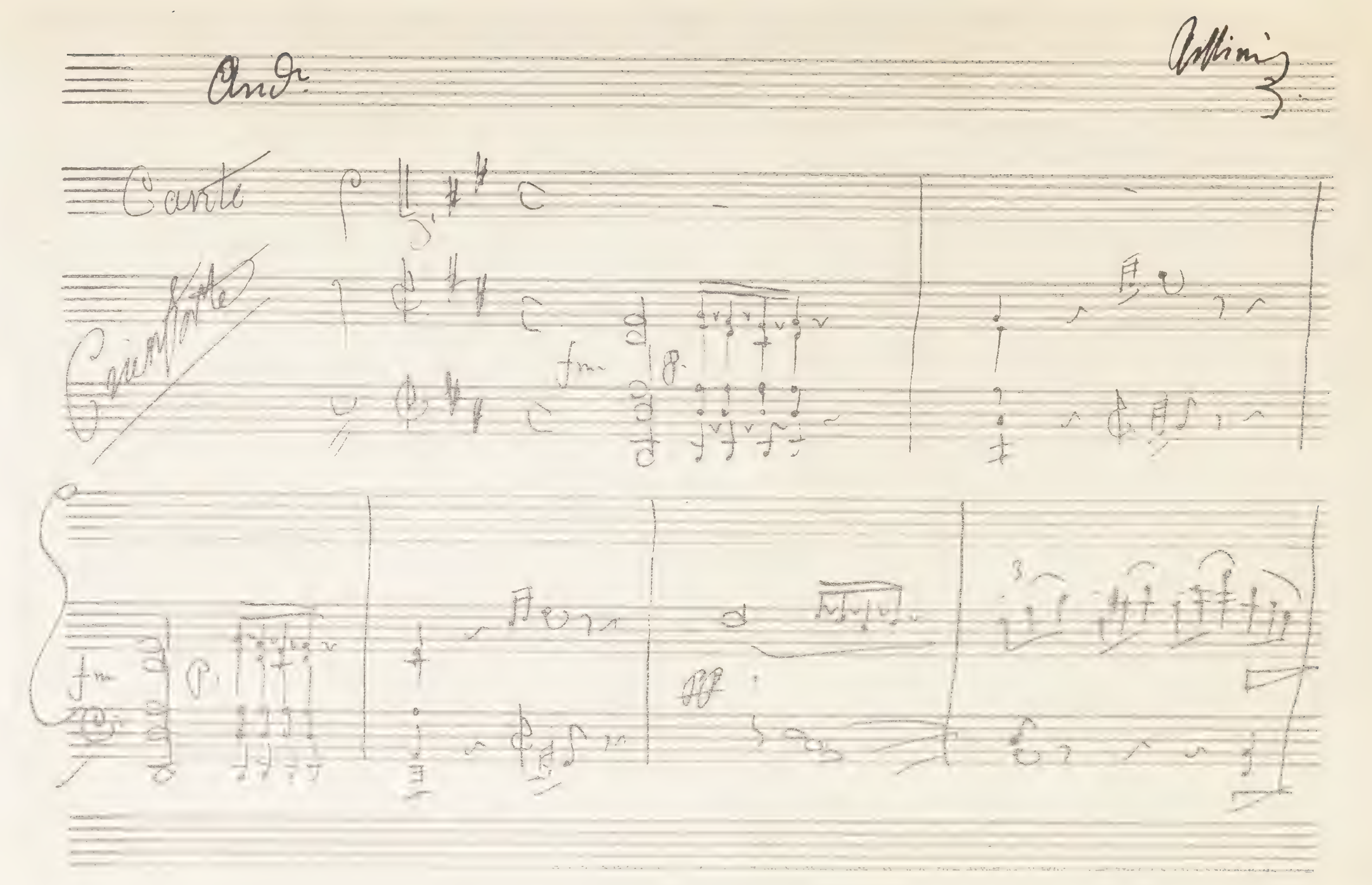
Cuarta plana de la referida composición de Rossini.



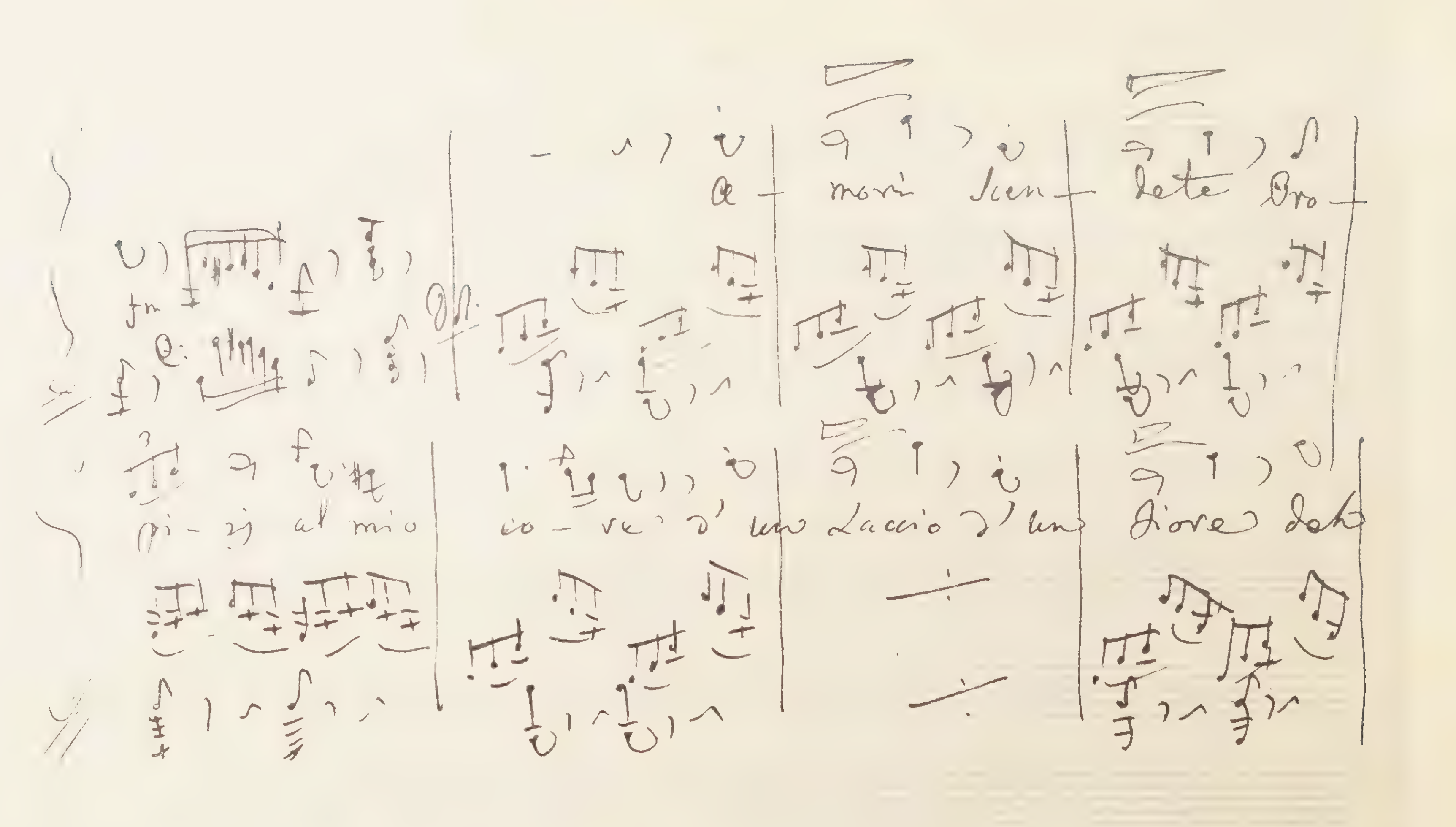
Quinta plana de la referida composición de Rossini.



Sexta plana de la referida composición de Rossini.



Séptima plana de la referida composición de Rossini.



Última plana de la referida composición de Rossini.

de la Excma. Sra. Duquesa de Berwick Doña Rosalía Ventimiglia y Moncada—la cual se reproduce aquí íntegramente en facsímil—; por una partitura manuscrita de la ópera *Otello* en dos volúmenes, conteniendo uno el acto primero y otro los dos actos restantes, y por varias obras impresas. Algunas de las producciones estampadas son óperas, y no las enumeramos por carecer de valor bibliográfico que las haga dignas de especial mención. Otra de las obras estampadas es la colección titulada *Soirées musicales*, integrada por ocho *ariettas* y cuatro dúos. Y aun figura una más, que merece singular atención por varias circunstancias especiales. He aquí su título:

L'Augurio felice. «Cantata a quattro voci con cori, posta in Musica dal Sig. Maestro Giovacchino Rossini e dal medisimo dedicata in segno di particolare amicizia al nobil uomo il sig. D. Nicola Peñalver in occasione del suo fausto Matrimonio con la nobil donna Dª Maria della Concezione Peñalver nell anno 1823. — Firenze. Litografia Cipriani e C. C.» Este ejemplar lleva la siguiente dedicatoria manuscrita: «A la amable Duquesita de Berwick como memoria de su amigo Peñalver.»

II

OBRAS IMPRESAS

En este grupo, como en el siguiente, dedicado a obras manuscritas, sólo señalaremos, entre las numerosas que se hallan en el Palacio de Liria, aquellas que tienen un interés histórico, un valor artístico o simplemente un aspecto curioso y digno de ser anotado. En algunos casos especiales se trazan las siluetas biográficas de sus autores. Y ahora, sin más preámbulos, reseñemos las composiciones aludidas:

ALBÉNIZ (PEDRO). —*Rondó brillante a la Tirana*, para piano forte. Compuesto por... (en la cubierta). En la portada añade: «Sobre los temas del Trípili y la Cachucha.» Compuesto y dedicado a S. M. la Reina N. S. D.ª María Cristina de Borbón. (Obra 25.)

Tiene Introducción (una página) y Rondó (15 páginas).

BADIOLI PROTA (LORENZO). — *La Lontananza*. Canto popolare, parole e musica del Cavaliere... Socio

onorario di varie Accademie scientifiche, letterarie et artistiche, cattedratico dell'Ateneo di Madrid e vice-presidente del Liceo Spagnuolo. (Dedicatoria impresa: «A sua Eccellenza la Signora Duchessa de Frias». Dedicatoria manuscrita: «A sua Eccellenza la Signora Contessa del Montijo, &&& in segno di rispetto, stime e considerazione. L'Autor».)

Bigazzi (Penélope). — *Soberbia y humildad.* Vals de concierto para piano (op. 10). «A la Excma. Sra. Condesa viuda del Montijo y de Miranda, Duquesa de Peñaranda, etc., etc.» — Madrid. Casimiro Martín, editor. (En la portada se lee: «Del mismo autor: *Los españoles Rogando a Dios por el Ejército de Africa.* Nocturno para piano.»)

Boildieu (Adrien). — *Fleurs des Pyrénées.* Six mélodies. Paroles de Barateau. La dedicatoria dice: «A Sa Majesté la Reine d'Espagne.» Cada número tiene su título.

Compostini (Paul). — Romance *Bonne quand je te quitte,* arrangée pour le Piano Forte ou Guitarre par...— A Amsterdam, chez la Veuve W. C. Nolting et Fils dans le Halverstraat. N.° 126. Pr. 8 S. — Dos páginas de música en partitura para «Guittarre», «Chant» y «Piano Forte».

Güell y Renté (José). — *Oye, Dios mío.* Melodía religiosa por *(sic)* Soprano, Tenor y Bajo. Dedicada a S. M. el Rey de España Don Francisco de Asís, y arreglada para piano, órgano y violoncello por Leo Delibes.

Inzenga (José).

Don José Inzenga nació en Madrid el año 1828 y murió en la misma capital el año 1891. Hizo sus estudios musicales bajo la dirección paterna y en el Conservatorio de su ciudad natal, ampliándolos después en París. Aquí permaneció varios años, y destacó su personalidad como ejecutante. En 1860 fué nombrado profesor del Conservatorio madrileño. Como compositor, escribió bastantes zarzuelas y otras obras no teatrales. Como folklorista, publicó tres tomos bajo el epígrafe *Ecos de España*, y posteriormente la colección *Cantos y bailes populares de España* (varios cuadernos, comprensivo cada uno de una región española: Galicia, Asturias, Valencia, Murcia). Como didáctico, se le debe un Método de acompañamiento, y como escritor, el libro *Impresiones de un artista en Italia.*

El Palacio de Liria conserva cinco producciones de Inzenga, todas para canto con letra italiana y todas estampadas en Madrid. He aquí sus títulos:

La Ninna nanna. Canto popolare. Poesia di Lorenzo Badioli, Musica di Giuseppe Inzenga.

¡¡E morta!! Romanza per voce di mezzo soprano. Composta e dedicata alla signora Baronesa di Hortega dal suo maestro Giuseppe Inzenga.

Non amo che te. Arietta per voce di mezzo soprano.

Poesia di Lorenzo Badioli, posta in musica e dedicata alla signora Baronessa di Hortega dal suo maestro Giuseppe Inzenga.

La Pellegrina. Arietta per voce di mezo soprano dal maestro Giuseppe Inzenga.

I Sospiri. Canto popolare toscano. Poesia di Lorenzo Badioli. Musica di Giusseppe Ynzenga. Está dedicada «alla Sig[a] Laura Orfila di Berard».

Todos estos ejemplares llevan dedicatorias autógrafas a la Excma. Sra. Condesa Viuda del Montijo, y cuatro de ellas están fechadas en Madrid el año 1864, faltándole a la restante esas indicaciones geográfica y cronológica.

IRADIER O YRADIER (SEBASTIÁN).

Este autor fué muy estimado hace varios decenios por sus canciones, una de las cuales, titulada *La Paloma*, conserva hoy su popularidad. En él se inspiró Bizet al elegir el tema de la habanera que figura en la célebre ópera *Carmen*.

En la Casa de Alba, Iradier figura con las siguientes composiciones impresas:

El Recuerdo, canción, dedicada a doña Valentina Bouligny (con rúbrica y firma autógrafa del compositor al final de la obra).

Vals con Coros, dedicado a la Academia Filarmónica Matritense.

Jerez y Borgoña, coro compuesto para las máscaras por D. José Zorrilla, puesto en música por el maestro ...

La poesía de Zorrilla comienza con los versos:

«Venid y enterremos los viejos pesares
debajo la alfombra y entremos después
bailando sobre ellas sin cuitas vulgares
cual gente que lleva la vida en los pies.»

Con esta composición figura estampada, sin título, una *quadrille*, cuyos números van encabezados con los rótulos: «Pantalon», «L'Eté», «La Poule», «Pastourelle», «La Trenisse», «Galop» y «Mazurca». (Figura la firma y rúbrica de Iradier al final.)

María Dolores. Tango Americano con letra del «Sr. Rodríguez».

La Lágrima. Canción dedicada a doña Concepción Urrejola.

Per pieta bell'idolo mio. Romanza con accompagnamento di piano forte dedicata al Signor Dn. Genaro de Echevarria. (Firma y rúbrica al final.)

El Canto. Canción dedicada a la señorita doña Victoria Quiroga. (Firma y rúbrica autógrafas al pié de la primera página.)

Una ingrata. Canción con acompañamiento de piano, dedicada a su discípula doña Flora de Ferrer.

Romanza per Soprano. Con accompagnamento di Piano Forte, composta per la Signorina D.ª Vittoria

Quiroga e dedicata all' Eccellentissima Signora Marchesa di Perales dal Maestro D. Sebastiano Yradier. (Autógrafo al final.)

L'Infideltá. Romanza con Accompagnamento di Piano Forte, Dedicata al Signor Dn. Gaetano Socias dal Maestro Yradier.

Senza speme. Romanza con accompagnamento di Piano dedicata alla sua Discepola D.ª Caterina Millan de Caro del Maestro Yradier.

Romanza per Voce di contralto o Mezzo-Soprano con accompagnamento di Piano composta e dedicata a la sua discepola la Signora D.ª Concepción Mariategui e Goya Dal Maestro Dn. Sebastian de Yradier. (Tiene una dedicatoria autógrafa que dice: «A MadeMoiselle Lucile Mondutaigny el Autor».)

LUBET (JOSEPH FÉLIZ, agé de 10 ans).—*Collection de Valses* pour le piano dédiées à Mesdemoiselles Paquita et Eugenie Palafox et composées par... An 1839. Op. 1. Prix, 5 f. — Paris, chez Maurice Schlesinger, Editeur.

— *Grandes Variations pour le piano sur la Cachucha*. Dédiées a Son Excellence Madame la Duchesse de Berwick et de Alba et composées par... An 1839. Op. 4. Prix, 6 f. — El mismo editor.

LUBET y ALBÉNIZ (JOSÉ FELIZ). — *Variaciones brillantes sobre un thema* (sic) *original*, compuestas expre-

samente para tocar en el Real Conservatorio de Música de París el año 1839 y Dedicadas al Conservatorio María Cristina de Madrid por José Féliz Lubet y Albéniz, de edad de diez años. — Op. 5. Precio (en blanco). — Gravé par Massu. Lith. Petit & Bertauts, R. du Jour, N.° 13. (Sin indicación de editor.)

— *Grandes Variaciones para piano forte sobre un Vals original*, compuestas y dedicadas a Su Magestad la Reina Doña Ysabel Segunda, por José Feliz Lubet y Albeniz, de edad de 11 años. 1840. Op. 8. — Gravé par Massu. Lith. ídem id. (Sin indicación de editor.)

MASARNAU (SANTIAGO DE).

Distinguido compositor y pianista (Madrid, 1805; Madrid, 1882), que vivió algún tiempo en Francia e Inglaterra. De él trazó D.ª Concepción Arenal el siguiente elogio fúnebre: «Lloro porque ya no volveré a oír aquella voz que daba siempre gusto, lección y consuelo; la palabra del artista, del sabio y del santo; lloro por los que han perdido al que enjugaba sus lágrimas; lloro por la patria insensata e infeliz que ha visto desaparecer el más grande de sus hijos sin un estremecimiento doloroso, como esos enfermos tan graves que se pueden mutilar sin que lo sientan.»

El Palacio de Liria conserva las siguientes obras de Masarnau:

Boleras, Tirana, Manchegas. — 3 Airs Caractéristiques de Danses nationales espagnoles pour le piano.

Composés et Dédiés a Mademoiselle Pauline Aubert par Santiago de Masarnau (op. 17). — A Paris, chez Richault.

— *Polo. Zapateado.* Deux airs Caractéristiques de Danses Nationales Espagnoles pour le Piano. Composés et Dédiés à Mademoiselle Dolores de Remisa par... (op. 19). — A Paris, chez S. Richault.

— *Alamos del Prado.* 1 Ballade du Célébre Cancionero Espagnol, Mise en Musique avec accompagnement de Piano par Santiago de Masarnau. — A Paris, chez S. Richault.

— *La Morena.* Ballade du Célébre Cancionero Espagnol..., ídem, íd., íd.

MASSET (J. J.). — *Madrid en Octobre mil huit cent cinquante.* Stances, A. S. M. la Reine Isabelle II, Dediées à S. M. le Roi. Paroles de Camille Ladvocat, Musique de J. J. Masset, Premier tenor du Théatre Royal de Madrid. — Madrid. Martín (Casimir) *(sic)*, calle de Correos. — Dedicatoria manuscrita: «Hommage Respectueux de l'auteur à Madame la Comtesse de Montijo. Camille Ladvocat.» — Obra para canto y piano en tiempo de marcha.

MASSET (J. J.). — *Une promenade de la Reine Isabelle II en Décembre* 1850. Racconto, dedié à S. M. le Roi. Paroles de Camille Ladvocat, Musique de J. J. Mas-

set. Premier tenor du Théatre Royal de Madrid. — Madrid. Martín (Casimir) *(sic)*. Calle de Correos. (Dedicatoria manuscrita igual a la anterior.) Hay un grabado que representa a la Reina paseando en una carroza y dirigiendo la mirada a un arrapiezo. Debajo, la inscripción: «Une promenade de la Reine Isabelle la Bien-Aimée.» — Obra para canto y piano.

MUSARD. — *Quadrille espagnole*. Contradanses nouvelles suivies d'une valse sur les plus jolis motifs des danses espagnoles, executées aux Bals de l'Opera. (Dos ediciones: una, para piano a dos manos, y otra, para piano a cuatro manos arreglada por Rosellen.) — Los cinco números de la *quadrille* están construídos respectivamente con temas del bolero, manchegas, jota aragonesa, cachucha y zapateado.

QUESADA (ADOLPHE DE). — *Trois Mazurkas* pour le piano forte. (Op. 14.) A Madrid, Chez tous les marchands de musique. (Dedicatoria manuscrita: «Exc^a Sra. Condesa del Montijo. B. L. P. El Autor.»)

STEPHAN (GUI). — *Bolero di Cadicce*. Passo caratteristico spagnuolo. Ed. Ricordi.

VALDEMOSA (F. F. DE). — *Bolero à deux Voix*. Composé et Dédié à Mme. la Duchesse de Peñaranda par... —

Prix, 2 fr. 50. — A Paris, chez Bernard-Latte, Edit.[r] de Musique, Boulevard des Italiens, 2.

El texto español es del Duque de Frías. Consta de cuatro estrofas, que dicen:

1. Pareces la campana
de mi parroquia,
que aturde a todo el barrio
aunque está rota,
pues que tus quejas
alborotan la casa
sin merecerla.

2. El amor se parece
a la polilla,
que echa a perder la ropa
cuanto más fina.
Y así a los cuerdos
hace perder el juicio
más que a los necios.

3. ¡Qué ojos tan halagüeños
tienes, morena!
¿Quieres que los juguemos
a la rayuela?
Y si los pierdes...
Ven a tomar los míos,
que aquí los tienes.

4. En la escuela de Venus,
dijo Cupido:
Deben ser los amantes
algo atrevidos;

pues si son cortos
luego dicen las niñas:
«¡Jesús, qué tontos!»

Acompañan a la obra las palabras francesas de M. Floran, cuya primera estrofa dice así:

Courage, jeune fille,
voici la nuit.
Mets ta noire mantille,
marchons sans bruit.
Le ciel est sombre
et ma barque dans l'ombre glisse et s'en fuit.

Hay otras tres estrofas, que completan el pensamiento poético iniciado en la primera.

— Himno cantado en el Teatro de Mallorca En ocasión de la Solemne Proclamación de la Reyna Doña Ysabel II. Compuesto por... y dedicado a su discípulo el Escelentísimo Sr. Duque de Osuna. Propiété de l'auteur. — A Paris, chez Bernard Latte.

A estas obras pueden agregarse variaciones en gran número, escritas casi todas ellas en la primera mitad del siglo, cuyos autores son Adam, Czerny, Herz, Moscheles, Pixis, Rosellen y otros músicos, tan agasajados a la sazón como desdeñados en la actualidad.

* * *

No faltan las obras didácticas. Además de *Scali e Salti per il Solfeggio*, por Bonifazio Asioli; *Nouvelle Méthode de Harpe en deux parties* (op. 60), de N. Ch. Bochsa fils, y métodos de piano por Viguerie, Adam, Lemoine y Charpentier, son dignos de especial mención, por referirse a la bibliografía musical española, los siguientes:

ALBÉNIZ (PEDRO). — *Método completo de piano del Conservatorio de Música.* «Obra fundada sobre el análisis de los mejores métodos publicados hasta el día, así como sobre la comparación de los diferentes sistemas de ejecución de los mejores pianistas de Europa.»

Este libro fué dictaminado el 14 de mayo de 1840. Contiene una «Instrucción preliminar», y en su vocabulario tecnológico se habla de «acordes rasgueados» en vez de «arpegiados» y del «doaté» en vez de «doigté», o su equivalente español «digitación».

El ejemplar lleva la firma del autor.

CISNEROS (RAFAEL DE). — *Gran Método de Solfeo*, dedicado a las señoritas educandas del Colegio de San Luis Gonzaga, de Burgos, por su maestro... (op. 32). — Precio, 100 R.s

La obra está grabada en París y el ejemplar lleva la firma del autor como garantía de legitimidad.

Hummel (J. N.).—*Curso completo teórico y práctico del arte de tocar el piano forte.* Traducido libremente al Español de la edición inglesa por D. Santiago de Masarnau. («Se halla de venta en casa de Hermoso, frente a las Gradas de San Felipe.»)

Según manifiesta el prólogo del traductor, empleó en esta obra los once mejores años de su vida J. N. Hummel, artista que como «compositor, tocador e improvisador tiene la reputación de ser el primer pianista de Europa».

López Remacha (Miguel). — *La Melopea o Instituciones teórico-prácticas de Solfeo, del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía,* para perfeccionar un buen músico y cantor. Madrid, 1820.

López Remacha fué un cantante distinguido que durante muchos años figuró como capellán de la Capilla Real y murió en 1827. Su retrato, hecho por D. Vicente López, se puede ver en el Museo del Prado. La primera edición de esta obra suya se publicó en 1815.

* * *

Otro insospechado aspecto se halla en la Biblioteca del Palacio de Liria, y con él cerraremos esta lista de publicaciones musicales impresas en el siglo XIX. Lo constituyen dos volúmenes apaisados en 8.°, impresos ambos en los Estados Unidos hace ya cerca de un siglo

y dedicados a popularizar canciones religiosas. He aquí su reseña bibliográfica, tal como aparece en las portadas que los cobijan:

Masons' Sacred Harp de Eclectic Harmony. A new collection of Church Music. — Arranged and composed by Lowell Mason and T. H. Mason, Proffesors of Music and organists. — New edition. — Cincinnati. Published by Truman and Smith. — 1836.

Church Choir. Collection of Sacred Music compresing a great variety of Psalm and Hymn Tunes, Anthems and Chants. — Arranged for the organ or piano-forte by Joseph Muenscher, Proffesor of Biblical Literature in the Teological Seminary of the P. E. Church Gambrif Ohio. — Columbus, Ohio. — Published by Issac N. Whiting. — 1839.

III

OBRAS MANUSCRITAS

A continuación reseñamos las más importantes o curiosas obras manuscritas del siglo XIX que posee la Casa de Alba:

CALCINA (SANTIAGO). — *Batalla de Misolunghi.* «Sonata para Piano y Forte, compuesta Dal p.r Dn. Santiago Calcina.» 18 páginas apaisadas de música manuscrita con una portada en colores. Esta composición es curiosa, ya que no por su valor musical, por su plan y tendencia descriptiva. Consta de los siguientes números, algunos brevísimos:

1.° Se reúnen los griegos para salir de la ciudad al romper el día.

2.° Señal de llamada para salir. Tambores.

3.° Disgusto que experimentan antes de la marcha.

4.° Plegaria del pueblo.

5.° Se aproximan a la puerta.

6.° Ultimo adiós que dan a los que se quedan dentro de la ciudad y gemido universal.

7.° Se abren las puertas y se prepara la batalla.

8.° Batalla.

9.° Fuego de fusilería. Cañón de los turcos. Cañón de los griegos. Fuego general. Heridos que gimen.

10. Trompetas de caballería que llega.

11. Galope de caballos y batalla de arma blanca.

12. Mezcla general de los dos ejércitos. Fuego vivo sostenido por ambas partes.

13. Logran los griegos atravesar el campo y tocan la retirada. Trompeta *ad libitum*.

14. Marcha de triunfo.

15. Los pastores les salen al encuentro tocando instrumentos rústicos.

16. Alegría general.

Inzenga (José). — *Balada*, dedicada a la excelentísima señora Condesa del Montijo y escrita expresamente para cantarse en su teatro de Carabanchel. — Poesía del Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega. Música de D. José Inzenga.

La referida *Balada* está en partitura de orquesta (violines, flautas, clarinetes, trompas, cornetines, trombas, figle, soprano, tenores, bajos, violonchelos y contrabajos). Al final lleva la fecha «Madrid, 1856». Se ha encuadernado en tela, con una corona nobiliaria y las iniciales C. D. M. doradas en el centro de la cubierta.

También existe un manuscrito de Inzenga titulado

Coro de Nochebuena; pero tiene tan sólo la parte vocal, faltándole el acompañamiento.

IRADIER (SEBASTIÁN). — *Coro.* Papeles de voces y orquesta de una composición autógrafa.

MODINHAS / COM ACCOMPANHAM.TO DE PIANOFORTE / / DE / DIFFERENTES AUTHORES.

Manuscrito apaisado de la primera mitad del siglo, que contiene doce composiciones, todas para voz y acompañamiento de piano. Se reseñan en la siguiente lista los nombres de los autores respectivos y el comienzo de los versos correspondientes:

1.° J. F. LEAL: «Solitario estou vivendo.»

2.° JOAQ.m MANOEL: «Allegria dos meus olhos.»

3.° ANÓNIMA: «No tronco deste cipreste — para sempre pendurada.»

4.° JOAQ.m MANOEL: A dúo. «Foi o momento de verte — principio de te adorar.»

5.° PADRE FÉLIX: «Esse que en fim desde o berco — infeliz sempre viveo.»

6.° JOAQ.m MANOEL: «Se aquella ingrata — firme me amasse.»

7.° IDEM: «Brando zefiro suave.»

8.° PÍO: «Tristes ais, negra saudade — deixai de me atormentar.»

9.° Idem: «Como pasta o gado.

10. Anónima: A dúo. «Cresce amor de dia em dia.»

11. Idem: «Vivendo por ti, Marilia — en continuo padecer.»

12. Idem: «A lei... — Saõ baldado os teus preceitos.»

La «modinha» obtuvo gran boga durante largo tiempo en tierras portuguesas. En el estudio que a la música de este país dedicó el lisbonense Michel'Angelo Lambertini en la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, dice con referencia a la «modinha»: «Es una especie de romanza semipopular que se aristocratizó por completo durante el siglo XVIII, y que, habiendo arraigado en el Brasil, ha caído actualmente en Portugal en el más completo olvido.» El mismo autor menciona, entre las principales colecciones de música popular portuguesa, el titulado *O Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo*, por F. D. Milcent (1792).

Colección de canciones y otras obras.

Encuadernado en pasta hay un volumen al que faltan algunas hojas y en el cual se fueron agrupando, sin plan previo y como por obra del azar o del capricho, las más variadas composiciones, principalmente para canto, pero también para piano y aun algunas para arpa.

La mayor parte de las obras vocales aquí existentes fueron producidas por compositores ingleses, figurando con frecuencia el autor de la música, pero en algunos tan sólo el de la letra. Entre aquéllos vemos registrados los nombres de J. Moore, Stevenson, Lady Campbell, Croke, Thas, Taylor, Hook, Wesly, Briggs, Bishop y Smith; entre aquéllos, el de lord Byron.

Numerosas son, a pesar de todo, las obras de otras procedencias. Así, hallamos una de Beethoven y una de Boildieu.

Entre las canciones populares, o inspiradas en temas populares, España está representada con *La Matraca* y *La canción del Sereni;* Italia, con una siciliana y una veneciana, que llevan texto inglés en la parte vocal; Suiza, con un *Ranz de Vaches* y algunas más; Escocia figura también con unas arias.

Algunas de esas obras no están escritas para voz a solo, sino a dúo.

* * *

Tales son las principales obras manuscritas del siglo XIX que se conservan en el Palacio de Liria. Cierre su enumeración el examen de los fondos musicales que se han reseñado en las páginas anteriores, y el postrer capítulo del libro dedicado a LA MÚSICA EN LA CASA DE ALBA.



APÉNDICES

I

LA ICONOGRAFIA MUSICAL EN EL PALACIO DE LIRIA

Si es tan extensa como variada la colección de manuscritos musicales existentes en el Palacio de Liria, faltan, en cambio, instrumentos musicales que pudieran interesar al historiador. Los hubo, sin duda, como lo revelan las aficiones filarmónicas de ilustres antepasados, a la vez que algunos documentos archivados en aquella Casa ducal; pero ya no existen hoy, víctimas de incendios, substracciones, traspasos y deterioros que sobre ellos pudieron pesar, fatalmente, en el transcurso de los siglos.

Uno de esos instrumentos, muy curioso, ha sido descrito en las *Memorias sepulcrales de San Lorenzo el Real* (tomo II, folio 294 v. 296 r.), escritas por los años de 1783, y de él dió cuenta el actual Duque de Alba en su Discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando transcribió literalmente la nota que a continuación reproducimos: «Inventó el P. Fr. Antonio Soler, jerónimo de El Escorial, un instrumentillo pequeño, cuadrado, con un secreto o teclas y cuerda de clave correspondientes, al que llamó Afinador o Templante, cosa que habían emprendido más de una vez en Italia...; mas ninguno había salido con ella, pues consistía en hacer demostrable y exactísimo el tránsito de un semitono menor a mayor y la distancia de un tono, dividiéndole en veinte partes, y dándole precisamente a cada uno puntualmente lo que le correspondía, aunque imperceptible a nuestro oído.» El P. Soler—notable músico bajo más de un aspecto, como lo revelan sus sonatas para clave, de las cuales se imprimieron 27 en Londres, sin fecha, por Roberto Birchall, y su obra teórica *Llave de la Modulación y Antigüedades de la Música...*, impresa en Madrid el año 1762—

dejó concluídos dos Afinadores o Templantes: conservábase el uno en el Palacio del Infante D. Gabriel, y el otro en el Palacio del Duque de Alba.

Entre los instrumentos modernos hemos de consignar, por su especial interés histórico, la guitarra que perteneció a S. M. la Emperatriz Doña Eugenia, y que esta augusta dama había tocado con verdadero primor.

A falta de instrumentos antiguos, ofrece un abundante material organográfico de índole iconográfica la colección de pinturas y estampas existentes en el Palacio de Liria. Gran importancia se concede en la actualidad a tal medio supletorio para investigar lo relacionado con instrumentos musicales antiguos; así vemos que obras tan útiles a este respecto como la escrita por Hermann Ruth-Sommer bajo el título *Alte Musikinstrumente. — Ein Leitfaden für Sammler*, e incluída en la colección «Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler», dedican una buena parte de su contenido al examen de los instrumentos musicales representados en producciones pictóricas y grabados. Como los pintores más insignes no desdeñaron ese aspecto musical—sobre todo si se dejaban guiar por un realismo del que dan pruebas abundantes las Escuelas Flamenca y Holandesa, o por un idealismo que se destaca en los primitivos maestros italianos—por eso, además de su valor emocional puramente pictórico, prestan provecho documental en el terreno músico diversos cuadros de Fra Angelico da Fiesole, Jan van Eyck, Hans Memling, Gerard David, Quintin de Massys, Jan Breughel, Hals, Rubens, Rembrandt, Teniers, Brouwers, Dou, Durero, Steen, Terboch, Bellini, Reni, Carducho, Perugino, Tiziano, Giorgione, Mantegna, Palma el Viejo, Veronés, Tintoretto, Watteau, Lancret y otros muchos más entre los extranjeros; y entre los españoles, Velázquez, Murillo, Goya, etc.

Estas consideraciones nos mueven, en consecuencia, a recopilar aquí la lista de representaciones gráficas con asuntos musicales y danzarios—en atención a la afinidad que tienen Euterpe y Terpsícore—existentes en la valiosísima colección de pinturas y grabados del Palacio de Liria, seguros de que, como sugestión para ulteriores investigaciones de personas interesadas por este aspecto musical, podrá reportar algún beneficio.

Nos han servido de guía en esta misión complementaria el *Catálogo de la Colección de Pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba* (Madrid, MCMXI) y el *Catálogo de la Colección de Estampas y Vasos pintados pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba* (Madrid, 1890), que tuvo por autor al Jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, D. Angel M. de Barcia.

I. PINTURAS

BEGA (CORNELIO). — Harlem, 1620-1664. — «Solaz de aldeanos flamencos».

Aparece en el cuadro, entre otras figuras, la de un miserable músico que deja el violín y se dispone a saborear un vaso de cerveza.
(N.° 166 de la Colección.)

BERKHEYDEN (JOB). — Harlem, 1637-1693. — «Escena de taberna».

Uno de los personajes es un aldeano que toca el laúd.
(N.° 168 de la Colección.)

BRAKENBURG (RICARDO). — Harlem, 1650-1702. — «Música villana».

Un viejo canta mirando al papel que tiene en la mano, y una vieja le acompaña tocando un pito.
(N.° 171 de la Colección.)

BREUGHEL, EL VIEJO (PEDRO). — Breughel, 1526 (?); Bruselas, 1569. — «Concierto de aves».

Numerosas aves cantan mirando un desmesurado libro de música que está apoyado en el tronco de un árbol.
(N.° 173 de la Colección.)

LAIRESSE (GERARDO). — Lieja, 1640-1711. — «La Música».

La Música está representada por una mujer que toca el laúd.
(N.° 197 de la Colección.)

MOLENAER (JUAN). — Holanda; mediados del siglo XVII. — «Solaz de aldeanos».

Uno de los personajes toca el violín.
(N.° 199 de la Colección.)

NETSCHER (GASPAR). — Heidelberg, 1639; La Haya, 1684. — «Recreación flamenca».

Entre las figuras hay la de una dama que toca un laúd, y la de un caballero que tiene en la mano una flauta.
(N.° 201 de la Colección.)

TENIERS (DAVID). — Amberes, 1610; Bruselas, 1690. — «Fiesta flamenca».

Unos campesinos bailan en una taberna al son de la música que tocan varios individuos, uno de los cuales está sobre un tonel.
(N.° 216 de la Colección.)

ANÓNIMO. (De la Escuela Flamenca u Holandesa.) — «Concierto de las Musas».

Representa varias Musas que tocan diversos instrumentos agrupadas en torno de otra que pulsa el órgano.
(N.° 234 de la Colección.)

II. ESTAMPAS

La Colección de Estampas existente en el Palacio de Liria es una de las más importantes que posee nuestro país, y en ella figuran las muestras de lo mejor que el grabado ha producido en cada una de las Escuelas Alemana, Italiana, Flamenca, Holandesa y Francesa, como expuso M. Charles Blanc en la introducción al *Catálogo* hecho en París el año 1877.

El *Catálogo* de D. Angel M. de Barcia agrupa las Estampas por Escuelas de grabado, y dentro de cada Escuela, por orden alfabético

de grabadores, figurando éstos, por regla general, en la nación a que pertenecen y no en aquella en que habían residido por más o menos tiempo. Los títulos se han transcrito literalmente cuando había una inscripción, sin más excepciones que las de aquellos casos en que el rótulo consignado en el original era excesivamente largo y no contenía verdadero título ni frase que determinara el asunto.

En la publicación firmada por el señor Barcia espigaremos los títulos de aquellas estampas donde la Música y la Danza tienen su representación, ya directa, ya indirectamente:

ESCUELA ALEMANA

ALDEGREVER (H.): «Los danzadores de boda» (doce estampas).
— «Los danzadores de boda», «Rhea Silvia», «El Padre Justiciero», etc. (treinta estampas).
DIETRICY: «Los músicos ambulantes».
GUTTENBERG (H.): «La danza» (V. Mol.)
KAUPERZ (J. V.): «El flautista» (G. Dow).
MAMDER (K.): «Un hombre y una mujer tocando el laúd».
RAHL: «Un ángel tocando un laúd».
STOELZEL: «Los músicos de capilla» (Giorgione).
WILLE (J. G.): «Concierto de familia» (Schatken).
— «Músicos ambulantes» (Dietricy).

ESCUELAS FLAMENCA Y HOLANDESA

BOLSWERT (S.): «Concierto de familia» (Jordaens).
CLAESSENS (L. A.): «La lección de canto» (Giorgione).
DU-SART: «El violinista sentado».
GHEYN (J.): «La danza» (Mandere).
HELMAN: «El gaitero» (Teniers).
LEYDEN (L.): «La danza de la Magdalena».
OSTADE (A. VAN): «Los músicos ambulantes».
— «El tocador del cuerno».

SADELER (E.) : «El triunfo del Arte» (*Inscius non honorabit*) (Spranger).
ULIET (F. G. VAN) : «Los músicos».
VELDE (J. VAN) : «Los músicos nocturnos» (Molyer).
VICHEM (C.) : «El músico» (Goltzius).
VISSCHER (C.) : «Los músicos ambulantes».

ESCUELA ITALIANA

BANDINELLI (B.) : *Madonna*, en un trono con dos ángeles que tocan una viola y un laúd.
LONGHI (J.) : «El Amor vencido por el Genio de la Música» (G. Reni).
MANTEGNA (A.) : «Danza de cuatro ninfas».
MORGHEN (R.) : «Apolo y las Musas» (Mengs).
RAIMONDI (M. A.) : «Danza de amores» (Rafael).
SANNUTO (G.) : «Danza de sátiros».

ESCUELA FRANCESA

AUDRAN (G.) : «San Francisco recreado por un ángel que toca una viola» (Caracci).
AVELINE (P.) : «El oído».
BEAUVARLE (J.) : «Las dos cantantes» (Raoux).
BOUILLARD : «Santa Cecilia» (Mignard).
BREBIETTE (P.) : «El gaitero».
CHAMBARS (T.) : «Un concierto» (M. A. Caravaggio).
CHEVILLET : «El encanto de la música» (La Hyre).
HEUDELOT (I.) : «El concierto rústico» (A. Ostade).
LAVALLE : «La lección de música» (Terburg).
MOREL (A. A.) : «El concierto» (Dominichino).
PETIT : «La danza» (Van der Werff).
PICART (ST.) : «Santa Cecilia» (Dominichino).

ESCUELA INGLESA

BOND (W.) : «Santa Cecilia» (Russell).
BURNET (J.) : «El violinista ciego» (Wilkie).

Cook (H. R.): «Santa Cecilia» (Westall).
Earlon (R.): «Un concierto de pájaros» (M. di Fiori).
Jones (F.): «El joven cantante de baladas» (Rising).
Pollard (R.): «Concierto en un parque» (Rowlandwon).

Como epílogo de esta escueta enumeración, debemos advertir que no hemos intentado agotar la lista de estampas con asuntos o instrumentos musicales existentes en el Palacio de Liria, sino entresacar aquellos títulos del *Catálogo* del Sr. Barcia que ofrecen material organográfico o sugieren evocaciones musicales. A buen seguro se encontraría también abundante materia, para el propósito que ha inspirado esta relación, en diversas estampas cuyos rótulos de ningún modo hacen suponerlas interesantes a tal respecto, así como en otras que no aparecen detalladas, sino englobadas por grupos, en atención a la homogeneidad del asunto inspirador, o a que desarrollan diversas fases de un asunto común. Pero ello requeriría revisar unas seis mil estampas, invirtiendo esfuerzos y tiempo muy superiores al que merece este aspecto complementario, y en cierto modo episódico, del presente libro.

II

UNA CARTA CURIOSA

En el Palacio de Liria se conserva una carta dirigida a la Duquesa de Salas por el Príncipe de Campoflorido, cuyo texto dice así:

«Exma. Señora.

Señora:

La cagita que entregará el portador contiene un instrumento para enseñar a cantar los canarios. Va qual había encargado el Señor Duque de Lorena, de donde me la han dirigido.

Yo he pagado su coste y la remito a V. E. para que se sirva encaminarla al Sr. Duque por la vereda que la pareciese más segura a fin de que llegue a manos de S. E. y me repito a los pies de V. E. pidiendo a Dios guarde su vida muchos años como puede.

París 5 de Septiembre de 1746.

Exma. Sra.
A los pies de V. E.
El Príncipe de Campoflorido.

Exma. Sra. Duquesa de Salas.»

III

UNA COMPOSICION CATALANA ESCRITA PARA UN DUQUE DE ALBA

Entre los numerosos manuscritos musicales existentes en la Biblioteca Nacional hay uno de interés histórico y folklórico para Cataluña. En la página de papel pautado que lo protege, sirviéndole de cubierta, se lee el siguiente rótulo: «*Divertimento espiritual* que Tributó al Niño Dios nacido en los / Maytines de Nochebuena el R.^{do} Dn Antonio Mestres Pbro. Organista / de la R.^{l} Capilla del Palao (*sic*) de la ciudad de Barcelona en el Año / de 1784, con motivo del Feliz Arribo de sus Amados Patronos los / Excellentísimos (*sic*) Señores Duques de Alba.»

¿Qué *Palao* era éste? A tal pregunta podría contestar una información inserta en el número del *Memorial Literario* correspondiente a noviembre de 1787 y publicada en Madrid desde algunos años antes. Describe dicho artículo el recibimiento que se dispensó en la Granja y en Barcelona al Embajador Turco, y allí se leen las líneas siguientes:

«En Barcelona el turco asistió a las óperas en compañía del Conde del Asalto y luego los músicos de la Real Capilla del Palau (en el salón de este Palacio propio de los Duques de Alba) le obsequiaron con una primorosa orqüestra (*sic*) en la que cantaron en italiano una especie de cantata compuesta de un recitado de 9 versos endecasílabos y un coro de 24 versos de siete sílabas cuyo asunto era laudatorio al Embajador y a la paz.»

En la «Breve Reseña» que bajo el título *La Real Capilla del Palau en la Ciudad de Barcelona* ha escrito el P. José M.ª March, S. J.—folleto cuyo pie de imprenta dice «Residencia del Palau, de la Compañía de

Jesús, Calle del Palau, 3.—Barcelona», y cuya aprobación eclesiástica está fechada en 29 de octubre de 1921—, hay un párrafo que, hablando de las restauraciones de dicha Capilla, dice textualmente:

«La más importante restauración realizada en los últimos tiempos debióse a la piedad de los Excmos. Sres. D. Joaquín Florencio Cavero y Tarazona y D.ª María Teresa Alvarez de Toledo y Palafox, Condes de Sobradiel, Príncipes de Montalbán, etc. La Real Capilla, después de los Requeséns había pasado a los Marqueses de los Vélez; más adelante, a los Marqueses de Villafranca, y después a los Condes de Sobradiel, por el enlace de la citada D.ª María Teresa Alvarez de Toledo, declarada Patrona y propietaria del Palau, con el mencionado Conde de Sobradiel D. Joaquín Florencio Cavero.»

En 1921 la Compañía de Jesús aceptó la generosa oferta que de la hermosa Casa del Palau y de la Real Capilla le hicieran sus propietarios los Condes de Sobradiel, y tomó posesión de todo ello el 7 de agosto de dicho año, instalando allí una nueva Residencia, en cuanto quedaron terminadas las obras de adaptación del edificio.

* * *

Hablemos ahora del *Divertimento espiritual* escrito por el organista Mestres. Dentro de la cubierta de papel pautado que contiene el expresado epígrafe se cobijan los papeles de orquesta de doce números o *verssos* escritos todos ellos en la tonalidad de *fa* mayor, cuyos títulos y respectivas características de compás y tiempo se expresan a continuación:

Primer versso. Contradanza. Andantino en 6 por 8.
2 *versso. Minué.* Majestuoso en 3 por 4.
3 *versso. Cansoneta pastoril* (*sic*). Allegretto en 6 por 8.
4 *versso. Seguidillas.* Allegro en 3 por 4.
5 *versso. Fluviol.* Sin aire, en compasillo.
6 *versso. Passapié.* Allegretto en 3 por 4.
7 *versso. Minué.* Majestuoso en 3 por 4.

8 *versso. Contradanza.* Presto en 2 por 4.
9 *versso. Cansoneta.* Muy largo en 6 por 8.
10 *versso. Marcha pastoril.* Marcial en 6 por 8.
11. *Gayta.* Allegro en 6 por 8.
12. *Seguidillas.* Allegretto en 6 por 8.

Al final del número onceno se declara textualmente: «Sígase las Seguidillas y acabadas si se quiere se vuelve a la gayta.»

La sola anunciación de los precedentes títulos revela—y la lectura de las notas lo confirma—que hubo una decisiva participación folklórica en este *Divertimento espiritual* del organista Mestres.

Los títulos *Gayta* y *Fluviol*, en particular, indican que las respectivas tonadas reproducían algunas melodías propias de estos instrumentos. Era bastante frecuente el primero de dichos dos títulos en aquellas piezas musicales que los tonadilleros intercalaban para subrayar con melodías o danzas gallegas la actuación de personajes gallegos o la presentación de escenas localizadas en esa región noroeste de nuestra Península.

El número *Fluviol* acusa un origen netamente popular, porque la melodía está cantada por violines primeros y óboe primero y duplicada a la octava baja por violines segundos y óboe segundo, sin ningún refuerzo armónico ni adorno contrapuntístico, y sí sólo teniendo por base una nota pedal sobre la tónica que se confiaba a la trompa, al «acompañamiento» (es decir, violón y contrabajo) y al órgano. Su popularidad quedaría atestiguada por el hecho de que, habiendo puesto Mestres indicación de aire a los diversos números de su *Divertimento espiritual*, el único de los doce donde omitió ese dato es, precisamente, este *Fluviol.* Tratábase, en suma, de una melodía conocidísima a la sazón; aun actualmente la conserva en forma muy parecida la canción infantil «Quand el pare no té pa», y en forma análoga una danza popular de la comarca olotina.

En la misma carpeta que contiene aquel *Divertimento*, figuran también los papeles correspondientes a varias voces e instrumentos de una orquesta reducida, más «acompañamiento al órgano» de una composición integrada por los cuatro números siguientes: «Presto», «Recitativo», «Area»

(*sic*, por «aria»), en aire «andantino», y «Remate», en aire «spiritoso». Es de suponer que también fueron compuestos por el mismo organista Mestres, y que tal vez los oyeron aquellos Duques de Alba durante su estancia en Barcelona.

Poco sorprenderá este aspecto profano en una obra mística o espiritual, cual lo es la del organista Mestres, si se recuerda que tal género de producciones no era nuevo en nuestro país. Efectivamente, dos siglos atrás ya se había impreso en Madrid la *Danza del Nascimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, a la manera de pastoral*, escrita por el diácono Pedro Suárez de Figueroa y estampada el año 1561.

Me ha comunicado la existencia de aquella producción de Mestres el Jefe de la Sección de Bellas Artes en la Biblioteca Nacional, D. Francisco Suárez Bravo, por lo cual le expreso aquí mi gratitud, y de ella he dado también cuenta en un artículo enviado a *Revista Musical Catalana*, publicación en la que tiene su Boletín el *Orfeó Català* de Barcelona.

IV

SEIS CUARTETOS ESTAMPADOS Y DEDICADOS AL XII DUQUE DE ALBA

Entre las obras musicales estampadas que posee la Biblioteca Nacional hay una cuya portada reza textualmente como sigue:

«Seis / Quartetos / a dos / Violines, Viola i violoncelo / Dedicados / al Ec.mo S.r / Duque de Alba / por su músico de cámara / D. Manuel Canales / Opera I / Libro primero de Quartetos.»

Según datos consignados a continuación en la misma portada, estos cuartetos fueron grabados por Juan Fernando Palomino, se vendían al precio de 60 reales y «se allarán donde la *Gazeta*» *(sic)*.

Otro ejemplar de la misma obra se halla en la Biblioteca Provincial de Toledo (la cual, por cierto, posee libros de Zarlino, Nassarre, Eximeno y Arteaga), según pudo descubrir, hace bastantes años, el actual bibliotecario del Real Conservatorio de Música y Declamación D. Julio Gómez. Y en la misma biblioteca toledana, así como en la Nacional de Madrid, se encuentra una nueva serie de seis cuartetos, señalados como óp. III, dedicados al Rey de España D. Carlos III, y estampados en Londres por la Casa Napier. El hallazgo referido fué punto de partida para que dicho musicólogo y compositor indagase datos biográficos y bibliográficos de Manuel Canales, y merced a su bondad puedo sumar a los que ya poseía aquellos que, inéditos aún, me ha proporcionado el mismo Sr. Gómez, por cuya generosidad le testimonio aquí mi gratitud.

Consta, por la partida de nacimiento, que Manuel Canales vió la luz en Toledo el 26 de marzo de 1747, siendo bautizado tres días después en la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena. Sus padres se llamaban

Dámaso Canales y Antonia López Carnicero, siendo ambos naturales de la expresada ciudad y «parroquianos desta dicha Iglesia». Hizo Manuel sus estudios musicales con D. Jaime Casellas, maestro de capilla de la Catedral toledana, adquiriendo gran habilidad como violonchelista, y tocando también el contrabajo y la viola de amor.

Espoleado, sin duda, como tantos otros, por el deseo de brillar, vino a Madrid, y aunque se ignora en qué año efectuó ese viaje y las vicisitudes de su existencia en la corte, consta positivamente, por la dedicatoria de sus Cuartetos (óp. 1) que era músico del XII Duque de Alba. Falleció este prócer en 1776, y viéndose entonces Canales sin empleo ni sueldo fijos, decidió, tras algún tiempo de vacilaciones y apuros, retornar a Toledo. Hacia fines de julio de 1779 el Cabildo de la catedral toledana le admitió como ministril, por un voto de mayoría, a pesar de no haber vacante, previo informe favorable del maestro de capilla D. Juan Rosell —quien había invocado las aptitudes de Canales como instrumentista, y las buenas referencias que de él tenía como compositor—, imponiéndosele la obligación de enseñar a los seises y componer música en ausencia y enfermedades del maestro de capilla titular. Puesta después a votación la consulta de si se le asignaba o no salario al recién admitido, y siendo necesaria la aprobación de dos terceras partes, el resultado fué desfavorable para el músico, pues le faltaron dos votos. Ello no impidió que se le admitiese en la catedral sin señalarle sueldo y que él aceptase el cargo, estimulado por la esperanza de obtener retribución en plazo más o menos breve.

El 3 de septiembre de aquel mismo año se levantó una voz en favor de Canales, señalando lo injusto que era tenerle trabajando y sin cobrar, y diez días más tarde se le asignaba el sueldo anual de 400 ducados. Poco tiempo después el deán le concede licencia para que vaya a Madrid a levantar casa y recoger la familia. Al morir en 1780 el maestro de capilla D. Juan Rosell, que había desempeñado ese puesto desde 1763, Canales desempeña interinamente el cargo, sin que hubiera medio de adjudicarsélo de manera definitiva—aunque así lo hubieran deseado sus amigos— por su condición de seglar, ya que para ello se requería ser sacerdote. En enero de 1782 le permiten emprender un viaje a Madrid, con motivo de la profesión religiosa que hizo en un convento de la corte una hija

suya. En diciembre de 1783 solicitó un auxilio para atender a los gastos que le habían ocasionado la larga enfermedad y defunción de su madre. El hecho de que las actas capitulares mencionen las licencias concedidas y otros sucesos relacionados con este músico, a pesar de ser sólo ministril, revela en cuánta estima le tenía el Cabildo.

En edad temprana—a la misma que Chopín, es decir, a los 39 años—falleció Manuel Canales, sin que haya sido posible fijar la fecha de su óbito, pues consta únicamente que en 1786 se presentaban dos candidatos al puesto que aquel músico había dejado vacante por defunción. Tenemos referencias episódicas de su madre y de una hija suya: de la primera, respecto a su defunción, y de la segunda con referencia a su ingreso conventual; pero de su consorte y de sus otros hijos, si es que había tenido alguno o algunos además de aquella muchacha que inauguró su noviciado en edad tempranísima, no se ha podido encontrar dato alguno hasta ahora.

Como compositor ha dejado Manuel Canales las dos colecciones de «Seis Cuartetos» registradas como *operas* I y III, lo cual hace presumir muy fundadamente que también estampó una ópera II, acaso de música de cámara y probablemente escrita, como algunas de las dos anteriores o tal vez como ambas, para ser tocada en la mansión ducal de los Albas. No debemos desconfiar, por consiguiente, de hallar algún día esa ópera II en algún rincón hasta hoy inexplorado de alguna biblioteca privada o pública. Asimismo escribió una misa a ocho voces, dos órganos, violines, oboes y trompas, que conserva la catedral toledana. Un manuscrito procedente del legado de Barbieri a la Biblioteca Nacional, permite deducir que, con destino a esta misma sagrada mansión, compuso Canales catorce villancicos de Navidad y Reyes.

Aunque no se menciona el año en que se estamparon esas *operas* I y III, es indiscutible que una de ellas—y seguramente la primera, es decir, la dedicada al Duque de Alba—vió la luz en 1774, pues la *Gaceta de Madrid* de 12 de julio de dicho año anunciaba que los «Seis Quartetos a dos Violines, Viola y Bajo» de Canales estaban a la venta «en donde ésta Gazeta, y en Cádiz en la Librería de Ulloa, junto al Pópulo», y como ya se ha dicho, la expresada colección había sido estampada en la misma casa editorial de la *Gaceta*.

La importancia de los Cuartetos de Canales estriba, como dice D. Julio Gómez, en el hecho de que a la sazón no se conocía ninguna composición de música de cámara de autor español anterior a Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), el cual había grabado sus «Tres Cuartetos» en 1824, es decir, a los diez y ocho años de edad y dos antes de su prematura muerte. Parecía, pues, Canales, un innovador en este campo de la producción española. Revelada hoy, por las obras inéditas de la misma índole conservadas en el Palacio de Liria, la existencia de una tradición netamente nacional, fomentada precisamente por aquel mismo prócer a quien Canales dedicara su obra primera, este músico toledano—que bajo más de un aspecto de su vida puede compararse con Francesco Montali—, representa un eslabón de la cadena formada por Herrando, Misón, el Duque de la Conquista y otros profesionales y aficionados, cuyas obras surgirán el día menos pensado, al desenterrar los legajos polvorientos de las bibliotecas donde yacen a buen seguro.

V

UNA ZARZUELA DEDICADA AL XII DUQUE DE ALBA

Sabida es la protección que el XII Duque de Alba dedicó a don Ramón de la Cruz, y conocido es que este ilustre sainetero solía acompañar a aquel Mecenas durante su veraneo al Palacio de Piedrahita (Avila). Dicho escritor describió en verso esa mansión que tan propicia le fuera durante sus ocios estivales, y según la aludida poesía nos informa, el Duque había gastado cuarenta millones para edificar aquel palacio sobre un barranco que se rellenó con seiscientos mil carros de arena, cambiando el cauce del río, construyendo grandes acueductos para que tuviesen agua los jardines, estanques y fuentes, y rodeando con una muralla de granito pulimentado toda la finca. Si D. Ramón hubiese vivido unos lustros más, habría sabido la triste nueva de que tan magnífica mansión quedó destruída durante la guerra de la Independencia.

Distínguese D. Ramón de la Cruz como autor de libretos de zarzuelas, figurando entre ellos los titulados *La Briseida*, *Las segadoras*, *Las labradoras de Murcia* y *Las Foncarraleras*, todos ellos originales, así como la traducción de libretos de ópera, extranjeros, adaptándolos al gusto español; es decir, convirtiéndolos en zarzuelas, como —según se dijo al hablar de Domenico Scarlatti—hizo con aquella ópera de José Scarlatti, cuya versión española lleva el título *Los portentosos efectos de la Naturaleza*.

Otra zarzuela original de D. Ramón de la Cruz se imprimió en 1770, con la siguiente portada: «*En casa de nadie no se meta nadie, o*

El buen marido. Zarzuela jocosa escrita y dedicada al Excmo. Sr. Duque de Alba, D. Fernando de Silva Alvarez de Toledo, etc., etc., etc., por D. Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla. La música es del Maestro D. Fabián García Pacheco. Con superior permiso. En Madrid: En la Imprenta de Blas Román. Plazuela de Santa Catalina de los Donados. Año de 1770.» Formaba un tomo de 136 páginas en 8.°, y contenía una *Dedicatoria* donde se lee: «La curiosidad y gusto del público en tener a la mano estos dramas cuando se representan para entender las letras que se cantan, me obligan a imprimir esta zarzuela; y las benignidades con que V. E. mira los inútiles frutos de mi aplicación, me animan a dedicársela...» Y después agrega: «Estas (intenciones) son manifestar en el modo que puedo mi reconocimiento a las horas y piedades que debo a V. E. en primer lugar: en segundo, la vanidad de que padrino tan grande no le merecieron mis críticos impostores ni sus atolondradas y mal recibidas producciones para el teatro.»

Comentando esta *Dedicatoria* Cotarelo y Mori en su Ensayo biográfico y bibliográfico *D. Ramón de la Cruz y sus obras*, la explica diciendo: «Esto era interponer la persona y valimiento del Duque entre él y sus adversarios, y es de creer que no fuese inútil o innecesario buscar arrimo de tal entidad, en aquellos años de tiranía galoclásica, hasta que convencido el Conde de Aranda de la impopularidad del drama francés, restableció en 1772 los dos teatros que desde antiguo gozaba la villa, y entonces pudo D. Ramón de la Cruz extender algo el campo de su producción artística.»

Esa zarzuela, conocida principalmente por su segundo título *El buen marido*, se estrenó poco después de haber sido impresa. Ello acaeció el 28 de setiembre de 1770, en el Teatro del Príncipe, con el concurso de las dos compañías reunidas, y la obra siguió representándose hasta el 7 de octubre inclusive, fecha en que dió fin la temporada.

El libreto volvió a imprimirse—aunque sin la dedicatoria al Duque de Alba—, pero la música sigue inédita en la Biblioteca Municipal, no conservándose hoy copia de ella en la Casa de Alba, si es que alguna vez la poseyó.

El compositor, D. Fabián García Pacheco, había nacido en Escalonilla. En 1735 entró como seise de la Catedral toledana, adquiriendo aquí el dominio del arte musical. En Madrid fué maestro de capilla del convento de la Victoria, y a fines del siglo XVIII vivía aún. Además de esta zarzuela con letra de D. Ramón de la Cruz, compuso varias tonadillas, así como igualmente música religiosa.

VI

UNA COMUNICACION A LA «SOCIETE FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE» SOBRE LA BIBLIOTECA MUSICAL DE LA CASA DE ALBA

Se reproduce a continuación, y sólo fragmentariamente—porque sus párrafos compendian lo que acerca del asunto ha sido ya objeto de gran desarrollo en el presente libro—, la comunicación enviada por el autor del mismo a la expresada Sociedad Musicológica en la primavera de 1925:

«La Biblioteca que en el Palacio de Liria tiene el prócer español Sr. Duque de Alba posee diversas obras musicales—impresas y manuscritas—que hasta ahora no habían sido catalogadas ni estudiadas. Predominan entre ellas las de música de cámara del siglo XVIII, como he podido ver merced a la misión que dicho aristócrata me ha confiado, encargándome de examinar la parte musical de su Biblioteca.

»Ante todo se me ha revelado un hecho de interés netamente nacional, a saber: la existencia de una escuela de música de cámara española, representada por un grupo de obras manuscritas escritas hacia mediados de dicho siglo por autores españoles o españolizados, figurando entre ellos profesionales conocidos ya bajo otros aspectos, así como también aficionados.

. . . .

»Todo ello revela el gran cultivo que la Casa de Alba, a la cual va vinculado el título de Duque de Huéscar, concedió a la música de cámara hacia mediados del siglo XVIII. Por esto no es de extrañar que, además de estas obras manuscritas, hubiese otras de análoga índole, ya impresas cuyos autores son extranjeros. Y existen, efectivamente, Sonatas firma-

das por Locatelli, Veracini y Telemann, así como también otras firmadas por los compositores franceses Exaudet, Guignon y Guillemain.

»Como algunas de estas obras no se encuentran en las Bibliotecas de París, ni han llegado a conocimiento de M. Lionel de la Laurencie, juzgo pertinente decir algunas palabras respecto de las que se hallan en este caso, con lo cual aportaré unos datos suplementarios a la vasta y admirable obra *L'Ecole française du Violon de Lully à Viotti*, de que es autor el expresado musicólogo.

. . . .

»He creído muy oportuno llamar la atención sobre estos fondos bibliográfico-musicales, cuya existencia era hasta ahora desconocida de todo el mundo musical, y lo expuesto aquí constituye las primicias—que con tanto gusto como honra ofrezco a la Sociedad de Musicología francesa como muestra de gratitud por su deferencia hacia mí—de lo que habrá de tener amplitud mayor en trabajos ulteriores.»

* * *

La precedente comunicación fué leída en la sesión celebrada por la «Société française de Musicologie» en París, el 22 de junio de 1925. El acta de esta sesión—reproducida en el número de agosto de *Revue de Musicologie*, que es el boletín de dicha entidad—dice al respecto lo que se reproduce aquí literalmente:

«M. de la Laurencie donne ensuite lecture d'une communication de M. José Subirá, de Madrid, intitulée *La musique de chambre espagnole et française au XVIII[e] siècle*, et qui révèle la présence, dans la bibliothèque du duc d'Albe, à Madrid, de plusieurs œuvres de violonistes français non répresentées dans les bibliothèques parisiennes. Cette communication entraîne des interventions de MM. Bouvet et de Saint-Foix.»

Por otra parte, la *Revue Musicale*, que en París dirige M. Henri Prunières, insertó en su número del mismo mes y año un artículo de M. André Tessier, bajo el epígrafe «Cours, Conférences. Notes Musicologiques». Háblase allí de la referida sesión de la «Société française

de Musicologie», y después de consignar que el Presidente de la Sociedad, M. de la Laurencie, leyó dos Memorias comunicadas por miembros extranjeros de la Sociedad que no han podido leerlas por sí mismos, consignaba, con referencia a uno de dichos escritos, lo que transcribimos aquí:

«M. José Subirá, chargé de cataloguer la partie musicale de la bibliothèque du Duc d'Albe, à Madrid, y a fait l'intéressante trouvaille de plusieurs œuvres de musique de chambre du XVIIIe siècle, inconnues jusqu'ici et conservées en manuscrit. Ces ouvrages, de Francisco Montali, Herrando, de Don Luis Misón, et de Bernardo de Castro, composés pour la maison d'Albe, appartiennent à la littérature musicale espagnole de cette époque, littérature à tendences italianisantes. M. Subirá a rencontré aussi, dans le dépôt confié à ses soins, des livres imprimés de musique de chambre française, dont la découverte sera bien accueillie des musicologues, entre autres les œuvres de sonates n° 1 d'Exaudet, n° 5 de Guignon, et n° 11 de Guillemain, dont aucun exemplaire ne semble subsister en France.»

La *Revue de Musicologie*, publicada por la «Société française de Musicologie», ha insertado íntegramente el texto francés de dicha comunicación, en su número de mayo de 1926, bajo el título *La musique de chambre espagnole et française du XVIIIe siècle dans la bibliothèque du Du d'Albe.*

INDICES

INDICE DE MATERIAS

OBRAS MUSICALES MANUSCRITAS QUE POSEE LA CASA DE ALBA

(La siguiente lista sólo menciona las producciones de mayor interés histórico y artístico o las más notables por lo curiosas.)

ANDREOZZI (Cayetano).—"Care donne a mi volgete". Aria a violini, viole, oboé, corni, clarinetti, fagotti corni e basso per el Exmo. Sig. Duque de Berwick. (Sin año. De fines del siglo XVIII.)

BRUNETTI (Cayetano).—Seis Tríos de Dos Violines y Bajo, Para el Exmo. Sr. Duque de Alba. (Año 1767.) Sólo existe la parte de "violín primo".

BRUSASCO (Conte), "Célebre diletante."—E la donna un certo gioco". Aria (papeles de orquesta). (Sin año. De fines del siglo XVIII.)

CALCINA (Santiago).—Batalla de Misolunghi. Sonata para Piano y Forte. (Primera mitad del siglo XIX.)

CASTRO E ASCARREGA (D. Bernardo), Marqués de Gracia Real y Duque de la Conquista.—Sonate di violino e basso. (Año 1754.)

CORADINI (Francisco).—Composición vocal sin título. Es un aria para voz, dos violines y bajo. (Sin año. De la primera mitad del siglo XVIII.)

CORRADINI (Francisco).—Aria con wni. (abreviatura de "violines"). (Sin año. De la primera mitad del siglo XVIII.)

CORSELI O CORSELLI (Francisco).—Trece arias con violines de la ópera intitulada "El robo de las Sabinas". (Año 1735.)

FERRER (Guillermo).—Aria D'Acheronte. Con ws., oboe, viola, fagotti, corni e basso. Dedicada al Excmo. Sr. Duque de Liria. (Año 1791.)

GUERRERO (Antonio).—Seguidillas en el autto "El diablo mudo". (Mediados del siglo XVIII.)

HERRANDO (José).—Sonatas para violín y bajo. (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

HERRANDO (José).—Doze tocattas a solo de violín y baxo, para el Excmo. Sr. Duque de Huéscar. (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

HERRANDO (José).—Tríos hechos de orden del Excmo. Señor Duque de Huéscar, a quien los dedica su autor. (1751.)

HERRANDO (José).—Duo 10, ws. e basso. (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

HERRANDO (José).—Libro de diferentes lecciones para la viola. Para el Excmo. Sr. Duque de Alba. (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

HIDALGO (Juan).—Música de la comedia "Zelos aun del ayre matan". Primera jornada. (Contiene la parte de voces y bajo del primer acto de una ópera escrita a mitad del siglo XVII sobre el libreto de Calderón de la Barca.)

HOTZ (Pedro de).—Heroicum panegiricum in Laudem Illustrissimi et Excellentissimi D. Ferdinandi de Tolledo, Ducis ab Alba. (Composición polifónica *a cappella* del siglo XVI.)

HOTZ (Pedro de).—Panegiricum heroicum in Laudem Illu-

stris et Excellentiss Domini Ernandi, Grandis Prioris de Malta, Filli Ducis Albani. (Composición polifónica *a cappella* del siglo XVI.)

INZENGA (José).—Balada dedicada a la Excma. Sra. Condesa de Montijo y escrita expresamente para cantarse en su teatro de Carabanchel. Poesía del Excmo. Sr. D. Ventura de la Vega. (Año 1856.)

LASERNA (Blas de).—Seis seguidillas boleras. (Fines del siglo XVIII. Autógrafo del autor.)

LASERNA (Blas de).—Seguidillas boleras. (Año 1790.)

MISÓN (Luis).—Seis sonatas a flauta trabesiera y viola obligadas, hechas para el Excmo. Sr. Duque de Alba. (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

MONTALI (Francesco).—Seis sonate a violino solo e basso. Fatte per l'Exmo. Sigre. Duca di Huéscar. (Dedicatoria de 1752.)

MONTALI (Francesco).—Sei sonate a violino e violoncello. All Eccmo. Sigr. Duca di Huéscar. (Toledo, 1754, con dedicatoria y firma autógrafa.)

MONTALI (Francesco).—Seis sonate a violino solo e basso, fatte per L'Eccmo. Sre. Duca di Alba (1759).

MONTALI (Francesco).—Tríos hechos de orden del Excelentísimo Sr. Duque de Huéscar, a quien los dedica su autor. (1751.)

MONTALI (Francesco). — Lecciones de violín (9 números). (Sin año.)

MONTALI (Francesco).—Lezzione 5.ª fatta per comando de L'Eccmo. Sigr. Duca di Huéscar. (Autógrafo de 1751.)

PERGOLESE (Gio. Battista.).—Cantate quatro. La prima per cembalo, e tre con violini e violetta per camera. (Dedicatoria de 1738.)

Rossini (Gioacchinno).—Canción sin título escrita en el Album de Doña Rosalía Ventimiglia y Moncada, Duquesa de Berwick y de Alba. (Primera mitad del siglo XIX. Autógrafo del autor.)

Scarlatti (Domenico).—Essercizii per Gravicembalo. (Manuscrito de mediados del siglo XVIII.)

Torres y Martínez Bravo (José de).—Borrador del Duo Hum.º con violines "Amante Fatiga". (Sin año. De la primera mitad del siglo XVIII.)

Varios.—Colección de arias italianas de Leo, Jommelli y Pergolesi. (Volumen encuadernado en pergamino.) (Sin año. De mediados del siglo XVIII.)

Varios.—Modinhas com accompanham.[to] de pianoforte de differentes authores (Leal, Manoel, Padre Félix, Pío, y Anónimas). (Primera mitad del siglo XIX.)

INDICE DE PERSONAS

(Cuando los números están en cursiva, hacen referencia a las páginas donde se habla extensamente de las respectivas personas o de su labor artística.)

A

B

C

CH

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

RECTIFICACIONES Y ADICIONES

Página, 23, línea 15, dice "Millán"; debe decir "Milán".
— 32, — 28, dice "Monuoisni"; debe decir "Monuoisin".
— 37, — 18, dice "secundos"; debe decir "secundus'.
— 56, — 23, suprímase "por otra parte".
— 58, — 11, dice "restauraciónd el"; debe decir "restauración del".
— 72, — 12, dice "al a"; debe decir "a la".
— 74, — 9, dice "Duque"; debe decir "Conde".
— 100, — 15, dice "el abuelo"; debe decir "del abuelo".
— 104, — 1, dice "XIV Duque"; debe decir "XII Duque".
— 105, — 19, dice "músisa"; debe decir "música".
— 124, — 12, dice "de Alba y de Berwick"; debe decir "de Berwick y de Alba".
— 162, — 21, dice "Fuentes"; debe decir "Fuertes".
— 229, — 15, dice "por el"; debe decir "con el".
— 313 — 7, dice "aquéllos"; debe decir "éstos".

En la página 116 se da como dudoso que D. Luis Misón naciese en Barcelona. Según Cotarelo y Mori, es ésta la población donde vió la luz dicho músico. Su fama como compositor fué tan grande, que se le alude calificándole de "inimitable, gustoso, delicado Orpheo de este Siglo" en un folleto editado en Madrid el año 1761, bajo el epígrafe "Explicación de los bailes que en la Comedia de Navidad, intitulada *Cumplirle a Dios la palabra y sacrificio de Scila...*, hace y dedica María Rosa Bosselli, autor

de ellos, a todos los afectos de la referida Compañía". Y por esta misma publicación, hoy rarísima, se viene en conocimiento de que Misón era el poeta de algunas tonadillas compuestas por él.

En la página 135 se presentaba una hipótesis acerca de la participación que el tonadillero D. Pablo Esteve hubiera podido tener en la zarzuela *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, la cual constituía una adaptación de cierta ópera de José Scarlatti. Concretamente podemos señalar ahora que hay en la expresada producción algunos números originales de Esteve, pues así lo declaraba él mismo en el prólogo que puso al folleto *Letras que se cantan en la comedia "No hay amor en fineza más constante que dejar por amor su mismo amante..."* (Madrid, 1766), al decir: "Si no acierto, paciencia, y váyase este chasco por el logro de haberte servido a tu satisfacción en *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, donde oíste sin desazón varias composiciones mías, bien que guarecidas de la mejor armonía del compositor originario y artificioso capricho de su tarde o nunca bien conocido traductor."

Don Pedro Albéniz, el compositor de quien se habla en la página 295, brilló también como pianista y organista en la primera mitad del siglo XIX. Nació en Logroño el año 1795; estudió con su padre, que era maestro de capilla; a los diez años debutaba como organista en una iglesia de San Sebastián, y más tarde pasó a París para perfeccionar los estudios de piano con Herz, de quien fué brillante discípulo. Vuelto al país natal, se estableció primero en San Sebastián, y más tarde, después de haber descollado como concertista, fué profesor de piano en el Conservatorio Nacional de Música de Madrid y de la Reina Doña Isabel II, la cual acabó nombrándole su secretario. Falleció Albéniz en la capital española el año 1855. Ha dejado escritas más de sesenta obras, en especial fantasías, variaciones y rondós sobre temas de óperas y de otras obras a la sazón populares, figurando entre ellas unas variaciones brillantes para piano sobre el *Himno de Riego.*

PLANTILLA PARA LA COLOCACION DE LAS LAMINAS

Acabóse de imprimir esta obra en el establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra» el 28 de febrero de 1927. Las fototipias fueron hechas por la

Casa Hauser y Menet,




10002318822
UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL